

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

1

ARTE

Editoriale

LONGHI: *Proposte per una critica d'arte* -
BRIGANTI: *Barocco, strana parola* - BLOCH:
Fromentin, come critico - LONGHI: *Velazquez
1630: «la rissa all'Ambasciata di Spagna»* -
LONGHI: *Un momento importante nella storia
della «natura morta»* - LONGHI: *Un disegno
di Seurat per la Grande-Jatte*

Antologia - Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1950

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura
diretto da Roberto Longhi

Anno I - Numero 1 - Gennaio 1950

SOMMARIO

Editoriale

ROBERTO LONGHI: *Proposte per una critica d'arte* - GIULIANO BRIGANTI: *Barocco, strana parola* - VITALE BLOCH: *Fromentin e i suoi «Maîtres d'autrefois»* - ROBERTO LONGHI: *Velazquez 1630: «la rissa all'ambasciata di Spagna»* - ROBERTO LONGHI: *Un momento importante nella storia della «natura morta»* - ROBERTO LONGHI: *Un disegno per la Grande-Jatte e la cultura formale di Seurat.*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Traversi (r. l.); De Chirico e Rubens (A. Fornari)*

Di critici: *Caylus; Lanzi; Proust.*

APPUNTI

Gauguin all'Orangerie (s. i.) - Bauchant da Charpentier (t. m.) - Ottocento Italiano a New York (a. l. s.) - Magnelli (r. l.) - Féneon, Oeuvres (s. i.) - Natanson, Peints à leur tour (r. l.)
Duthuit, Les Fauves (t. m.)

Il nostro indovinello a premio

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 250
Prezzo del fascicolo letterario L. 150

Abbonamento cumulativo L. 2200
(Estero L. 3600)

EDITORIALE

Sulle cose dell'arte e della letteratura nulla più arduo che essere veramente 'bene informati'.

Ora vogliamo provarci in una rivista che, per primo avvio di buona informazione, cominci col porre davvero sullo stesso piano le arti figurative e la letteratura. Ecco un primo còmpito di 'PARAGONE'. E non sarà un caso che la prova abbia luogo in Italia dove è incerto se la maggiore 'gloria della lingua' tocchi alla poesia 'in parola' o a quella 'in figura'. Non disputeremo subito. Ma si avverta che non è intenzione di restringersi all'ambito italiano soltanto, chè sarebbe già un segno di informazione monca.

Anche mantenendo aperte più che si potrà le comunicazioni vicendevoli, còmpiti speciali per le due parti (che a questo fine si terranno distinte, alternandole di mese in mese) non mancheranno di certo.

Per l'arte intanto. La sua corposa ma fragile esistenza fisica, comporta, com'è noto, 'cura di opere' varie: dalle strutture di materiali grevi divenute 'figurazioni del desiderio di abitare', ai sassi divenuti statue parlanti, alle tavole o tele divenute dipinti vivi; e si sa che tale cura è ufficialmente in carico ad organi speciali di stato che portano nomi pomposi ma oggi, per loro intime carenze, sgradevolissimi. Che un così delicato governo sia, quasi dovunque, in mani più inette che non fu mai, si avverte e deplora spesso. Gli avvertimenti continueranno anche da parte nostra con la necessaria asprezza finchè questo più prezioso patrimonio umano sembri maltrattato o manomesso. Azione, la nostra, che sembrerà forse colorarsi di politica, ma di generale; per quanto possa spiacere che le parti migliori non avvertono l'opportunità di assumerla come programma responsabile anche di politica speciale.

Altro còmpito. Nei confronti con l'attività critica letteraria che, quanto al passato, può scoprire ormai quasi soltanto fra le righe di testi già noti (e non si dice che non si tratti spesso di scoperte rilevantisime) noi abbiamo per l'arte, a disposizione, una riserva quasi inconsumabile di testi inediti, e spesso autorevolissimi, che di continuo si riaffacciano e dove potrà esercitarsi e perfezionarsi la tradizione, particolarmente gloriosa in Italia, del 'conoscitore'. Occorre cioè portare quegli inediti alla luce della discussione immediata; toglierli dal mutismo adespoto così pericoloso per la stessa loro incolumità fisica di oggetti; 'parlarli', bisogna. E nel relativo 'parlato' critico, sboccherà, s'intende, tutta la filologia che sembri necessitare, purchè non sia quella che s'illuda di bastare a se stessa, di esser scienza esatta, invece che contentarsi di servire di snodo al braccio che regge lo specchio critico con un'inclinazione diversa ad ogni opera.

Diceva un critico settecentesco che il mondo dell'arte è composto di due schiere: di quelli che la operano e di quelli che la intendono. Ma non a tutti coloro che la intesero, fu concesso, per remore varie, metafisiche e istituzionali, dir sempre tutto quel che pensavano; di quanto tuttavia gli riuscì di esprimere, sarà, crediamo, buona antologia presentare qui, inediti o poco noti che siano, gli accenni più penetranti, più durevolmente validi.

Libri sull'arte, esposizioni artistiche, e simili. Dietro codesti fatti, specialmente se moderni, stanno schermi ideali, ma anche schermi pratici. Distinguerli, per meglio chiarire i valori di ieri; per meglio avvisare quelli di domani (detto, non nel senso di profetare, ma solo d'intendere che molte opere 'presenti' sono già 'futuro'), sarà, sotto l'apparenza di cronaca, ma scelta, il nostro compito più responsabile.

Infatti, come si dice, il 'gusto' cambia. Ma, a ben riflettere, cambia non per misteriose alterazioni di palato, che sarebbero oggetto di mera teratologia, ma per variare del costume, cioè di 'mores'. Non stabili i valori, come sarebbero? E se molto giova conservare sul quadro, ci si vede costretti a continuamente variare l'impianto illuminante. Com'è per esempio che un certo rinascimento sembra fioco nel 'gusto' moderno? Questione di 'costume', non di gusto; questione e grossa questione di 'moralità', intesa in quel suo doppio aspetto che si specchia nel variare stesso delle istituzioni. Difficile perciò attenersi soltanto al giudizio estetico puro, illibato, e senza circolazione!

Ma perchè questa è già esigenza da poter trapassare anche in letteratura, lasciamo che l'editoriale del prossimo numero faccia le sue parti.

ROBERTO LONGHI

PROPOSTE

PER UNA CRITICA D'ARTE

SI ASCRIVE di solito a pregio, o almeno a distinto carattere, della cultura italiana l'accordo che esisterebbe fra noi circa la perfetta identità di critica e di storia artistica. E sarebbe certo un punto importante se l'accordo esistesse, preventivamente, anche su quel che storia e critica, così conglomerate, abbiano ad essere. Ma dubito che sia così.

Per un esempio. In una storia della critica d'arte scritta recentemente da un italiano, si è pensato di far consistere il compito principale nella dichiarazione e, talvolta, ammetto, nella confutazione, di quella parte delle dottrine filosofiche che, d'epoca in epoca, avrebbe, per dir così, autorizzato il relativo giudizio critico sull'opera d'arte.

C'è però da domandarsi se, per questa strada, la migliore critica abbia ad incontrarsi spesso. Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza. Il loro convegno è perciò difficile e tutto a vantaggio delle parti astrattive che subito correranno a sforbiciare, ad amputare le facoltà più immediate e sensibili; tanto che i critici più diretti han preferito quasi sempre tenersi a buona distanza da quelle 'nevi eterne del pensiero' come le chiamava, con uno dei suoi motti più brillanti, il Thibaudet. E sarà vero che la critica dovrà pure sboccare al kantiano 'giudizio subbiettivo con pretesa di validità universale'; purchè si soggiunga, però, che vi sbocca per superfluità logica; quando già il suo percorso si è rivelato piuttosto illuminazione acerrima, terebrante, che non giudizio di esistenza: ove non sia quello soluto nella stessa bontà del discorso e presunto già nella scelta dell'opera da illuminare.

Così quella storia della critica d'arte, a rifarla sincera, potrebbe alla fine convertirsi in una storia di evasioni, riuscite o no, dalle chiuse dottrinali. E come non sarebbe se l'arte stessa ha dovuto faticare per sopravvivere ai principî che, lungo tanti secoli, ricusarono alla creazione figurativa una pur discreta autonomia? C'è bisogno di rifar la storia delle arti 'servili'? Chi dice che anche Socrate non ne abbia qualche colpa con l'accenno al vasaio? Sopprimer l'arte è certo più difficile, tanto essa adorna

ed accarezza quasi ogni assetto sociale, ma la filosofia, quando riuscì a passare in istituzione, non mancò di provarsi anche in questo. Meno difficile invece impedire la critica; almeno in quei riflessi pratici, e pure di gran portata, che si traducono in cura e sollecitudine per la stessa sopravvivenza fisica delle opere d'arte. Catastrofi storiche alla fine del mondo antico non bastano, per esempio, a spiegare perchè le sculture di Fidia sian lasciate a sbriciolarsi al gelo per più di due millenni fino alla rapina di Lord Elgin, che fu finalmente un atto critico rilevante dopo il più antico tentativo del nostro Morosini. E se vi fu anche un solo capraio greco che, in quel lungo tratto, lamentasse l'agonia di quei marmi, quel capraio fu certamente 'in nuce' un buon critico d'arte. Ma c'è stato? Fuor d'episodio, vi ha una parte di colpa anche quell'antica condanna platonica che, ove mai si fosse tradotta in sanzione, già ai garzoni di Fidia non restava che chiuder bottega ed attendere ad altro. E ci furono tempi anche più severi, chi pensi alle leggi che nella teocrazia bizantina ordinarono lo spezzamento delle immagini libere e non concessero che le più legate. Lotta per le immagini che divampò più volte anche in Occidente, con o senza editti visibili. Il congedo illimitato, anzi definitivo, proposto da Hegel per l'arte figurativa nella conclusione di una Estetica troppo ideale, ne è uno degli aspetti più noti; altri ne abbiamo avuto sotto gli occhi anche ieri, altri ne abbiamo oggi e preferiamo non rammentarli.

Ripeto che, nella ostinata sopravvivenza dell'arte, la critica, come immediata risposta dell'uomo all'uomo, ci sarà stata sempre, anch'essa; ma intendo che non abbia spesso avuto agio di esplicarsi in attività specifica, in opera d'inchiostro. Dove cercarla allora, se non è ormai da sperare dalla vicinanza di universali filosofici quasi sempre ostili? A parte il lamento del supposto capraio ellenico, la ricerca va fatta 'à bâtons rompus' fin dall'antico nei più vari riflessi della polis: dai noti brevetti di gloria e di chiara fama concessi anche ad artisti figurativi, all'accertata esistenza di conoscitori, amatori, collezionisti, e cose simili. Ed è ricerca da tornar utile in ogni epoca. Recentemente, per colmare l'assenza italiana dalla buona critica accanto all'impressionismo, proponevo, senz'ombra d'ironia, di rammentare almeno il gesto della signora Giulia Ramelli che nel 1865, ancora durando il coro d'insulti all' 'Olympia' di Manet, ne chiedeva per lettera il

prezzo al pittore. Per tornare all'antico. È significante che, volendo parlare degli artisti figurativi, Plinio sia costretto a includerli in una sua 'Storia naturale', come utenti di materiali naturalistici. E, del resto, anche nei tanti autori greci e romani da cui desume, sento che la buona critica si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro. I trapassi di parola da arti diverse, 'tonon, armoghè' e simili, la dicon più lunga che i soliti rilievi di progresso nella eterna 'mimesi'. Su tutto spicca la famosa definizione 'de lineis' tratta certo, e di presenza sensibile, da qualche opera di Parrasio: 'Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat'. Definizione tanto aderente che la moderna storia della critica credette di scoprirla soltanto nell'Aretino che si era limitato a trascriverla letteralmente; per dirla schietta, a plagiatarla.

Da quel passo superstite, uscito sicuramente dalla lingua viva degli studi greci, mi par che cominci quell'antologia della buona critica d'arte, di cui si vorrà dare qui una traccia sommaria, velocissima; per trarne, potendo, un abbozzo di conclusione.

Crolla il mondo antico; tutti morti, i raffinati conoscitori greco-romani. Alla trascendenza del Medioevo non resta che umiliare ogni dottrina mondana e ridursi, per l'arte, a un'umile precettistica di laboratorio. Ma è tanto meglio per la critica diretta, perchè al momento buono le descrizioni dei 'prati marmorei' di Santa Sofia in Paolo Silenziario e i 'tituli' di tanti anonimi poeti sotto i mosaici romani, ci rivelano interpretazioni ineffabilmente libere. Chi non rammenta almeno: 'Aurea concisis surgit pictura metallis - Et complexa simul clauditur ipsa dies - Fontibus e niveis credas aurora subire - Correptas nubes roribus arva rigans - Vel qualem intersidera lucem proferet Irim - Purpureusque pavo ipse colore nitens'. Qui, la prima, e come alta, 'equivalenza verbale' di un'opera d'arte; sciolta affatto dal soggetto apparente che è Sant'Agnese fra Onorio e Simmaco; ma squisitamente addetta al soggetto interno, e validamente metaforico, dello svariare delle tessere musive: una visione stillante d'alba iridata, e nient'altro.

Di queste stupende trasposizioni fu pieno il Medioevo e basterà citarne un esempio anche più decisivo al tramonto di quella lunga età.

Sui primi del Trecento un uomo che guarda certi fo-

gli di un libro di diritto, miniati da un pittor bolognese del tempo, si avvede che quelle carte 'ridono'. Dante, perchè sì tratta di lui, fonda con quella frase, e proprio nel cuore del suo poema, la nostra critica d'arte. Lasciamo stare il peso sociale del passo, dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto a nomi di grandi poeti. Conta di più l'astrazione intensa dai soggetti di quelle carte ch'erano, c'è da presumerlo, scene atroci di torture legali, eppure le carte 'ridono' nella rosa dei colori. Conta altrettanto il rapporto posto, per dissimiglianza, tra Franco e Oderisi che già afferma il nesso storico fra opere diverse, nega cioè l'isolamento metafisico e romantico dell' 'unicum', distrugge il mito del capolavoro incomunicante e imparagonabile. Conta, più di tutto, che Dante abbia subito qualificato quei colori con un sentimento di gioia ridente. Sebbene all'estremo sentimentale opposto, siamo già sul piano di Baudelaire quando conclude l'elenco dei colori nella 'Caccia al tigre' di Delacroix con la tetra esclamazione: 'bouquet sinistre!'

Dopo l'ingresso supremamente autorevole di Dante nel museo immaginario della critica d'arte, è triste ma vero che Petrarca non vi ha luogo. Le 'carte' del ritratto di Laura dipinto da Simone non ridono né piangono (né danzano al rallentatore come ci aspetteremmo); restano mute per il grande poeta che non intendeva quella lingua e non glie ne vogliamo far carico. Anche la citazione della Madonna di Giotto che aveva in casa, non mostra che deferenza per sentito dire e si ammanta di retorica antica, inefficiente.

Boccaccio, Sacchetti? Essi non riflettono che opinioni degli studi sul peso civile della pittura circostante. Semplifici dichiarazioni di voto favorevole, e non più. Alla fine del secolo, Villani vorrebbe fare qualcosa di meglio, ma finisce per modellare i caratteri dei grandi pittori trecentisti sulla falsariga di Plinio. Comincia la parte meno brillante dell'umanismo.

Così, dopo il supremo accenno di Dante, in tutta la critica del Trecento non trovo di schietto, per l'antologia, che il nome di Bruno Datini, figlio di un mercante pratese. Si era alla fine del secolo quando Niccolò di Pietro Gerini, pittore di Firenze, gli andava vantando un suo Crocefisso 'che, se venisse Giotto, non potrebbe meglio rarlarlo'. Secco secco gli risponde Bruno: 'Tu di' vero? A me sembra di legno'. E perchè anche oggi, conoscendo bene il Gerini, sappiamo che Bruno aveva ragioni da ven-

dere stroncandolo a quel modo, ma salvando in pari tempo Giotto dal sembrar di legno (come purtroppo sembra invece a tanti, segretamente, anche oggi) iscriviamo il nome di Bruno nell'antologia, quasi a maggior diritto del tenero Cennini che incanta per la lingua ove si trasmette qualche parola viva degli studi, ma poco veramente risuona di critica immediata.

Con quel che avvenne nell'arte subito dopo, sorprenderà sentirmi dire che la scelta antologica del Quattrocento non sarà di molto più ampia. Pure il riflesso diretto, 'parlato', dell'opera d'arte, è più scarso di quel che si dice. Ve n'è spesso il riflesso morale autorevolissimo, perchè, ad esempio, il peso del compianto del Brunelleschi per la morte di Masaccio ('abbiamo fatto una gran perdita') è immenso per cagione di chi lo esprime; e non sarebbe se la stessa frase fosse riecheggiata, per sentito dire, dalle labbra di qualche togato umanista. Ma persino l'Alberti, che è l'Alberti, parlando dei 'nuovi uomini' dell'arte non sa far di meglio che pareggiarli agli antichi. Nuovi ed antichi? Sia pure. Ma si desiderava di più. Cresce, per altro, il nuovo mito della pittura-scienza, il mito geometrico, neoeuclideo, la deificazione delle norme, delle proporzioni, degli ordini. E tutto perciò finisce in trattato, non in critica accostante. Gran cosa se, dalla serqua degli enunciati albertiani, si cava il tratto calzante sull' 'amistà dei colori' o quest'altro più delicato: 'Sarà circolo forma di superficie quale un'intera linea quasi come una ghirlanda l'advolge.' L' 'esprit de finesse' vince qui sul 'esprit de géométrie', e il circolo astratto si rianima quasi in un serto di Luca della Robbia. Ma son luoghi rari.

Con più grave scandalo, soggiungo che non avrà luogo nell'antologia neppure la celebre descrizione ghibertiana del 'Temporale' di Ambrogio Lorenzetti, che non è la descrizione di un dipinto fatto da mano d'uomo, ma solo di un accidente meteorologico esterno. Per la stessa ragione non vi accoglierò neppure le molte descrizioni premature di Leonardo per quadri che nessuno, neppure lui, potrà mai dipingere. Qui si vaga nella selva spessa dei temperamenti, in piena psicologia preartistica. La mira è ambiziosa, ma troppo lontana e perciò, criticamente, non potrebbe far centro.

In questa scarsezza di testi, bisognerà tornare a riflessi più esterni ma pur significativi. Perchè non aggiungere almeno l'episodio dei confratelli di Arezzo che, poco dopo

la metà del secolo, salgono tutti a Borgo per collaudare lo stendardo di Piero della Francesca e, dopo che ‘commendaronolo essere bello’, se lo portan sul carretto in città? Questa è la formula ideale del ‘giudizio subbiettivo con pretesa di validità universale’. Ma, conoscendo Piero, e il suo stile grave, difficile, arcano, l'accettazione effettiva del suo quadro (i confratelli potevano infatti rifiutarlo) si colora di qualche riflesso critico.

Nel Cinquecento, e ad onta dei dinieghi dei nostri professori di dottrine, nell'antologia avrà un bel posto il Vasari nonostante i molti pregiudizi, anzi proprio per la forza con cui li sa scavalcare al punto giusto. Non era affar di nulla che uno dei principali attori del manierismo, com'era il Vasari, riescisse a recuperare il senso vicino di certo grande Trecento, a risentirne perfino gli aspetti più diversi: da quello ‘difficile e nuovo’ di Giotto, alle ‘cose dolci e delicate’ dei senesi e persino al misterioso modo di ‘dipingere unito’ e fuso ch'era stato quello di Stefano e di Giottino. Maggior merito ancora quello di avere inteso, accanto a sè, una certa pittura ch'egli avrebbe pagato chi gliela facesse dispiacere. Pure, quando si legge il suo passo su Giorgione che ‘usava di cacciarsi avanti le cose vive e naturali, e di contraffarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava senza far disegno’, ci si accorge che basta stralciare il giudizio di condanna che vien subito dopo e conservare soltanto quel primo stupendo riflesso, per esser certi che il Vasari aveva bene inteso anche l'odiatissima pittura veneziana.

Qui pertanto tocca all'antologia anche il nome dell'Aretnino; e cioè non dove si prova nella innocua dialettica di comporre assieme pittura e scultura sotto l'astrazione mistico-platonica del ‘disegno’ ‘da quando esso apparve in tavola o in sassi’; ma dove, fingendo di descrivere un drammatico tramonto sulla laguna, rende da grande prosatore (e perchè non anche da critico?) il caos coloratissimo della pittura di Tiziano.

Venuti al Seicento e a veder che strazio anche maggiore qui si faccia della verità, verrebbe voglia di rovesciare il tavolo e parlare addirittura dalla parte del cuore, che sta a sinistra. Così! Il Bellori, il Félibien e i loro adepti, gli uomini che hanno oppresso e spregiato tutti i grandi rivoluzionari fondatori della pittura moderna, Caravaggio, Rembrandt, Velazquez e, poco manca, anche Rubens,

Bernini, Cortona e Borromini, son questi su cui ha da fondarsi la storia della buona critica? Perchè hanno principî? Gran principî i sacchi sfiatati della vecchia idea platonica, ora alleatasi al razionalismo cartesiano, i sacchi del decoro, dell'invenzione che porta alla pittura a programma letterario, della composizione in astratto, e simili! Braccio secolare, c'è da rispondere, imprimatur e quel che segue. Ma, anche a rileggerli senz'astio, si trova di peggio e cioè che costoro non intesero neppure i pittori che si volevano glorificare. Perchè nè i Caracci nè Poussin hanno mai pensato di anticipare Mengs e David, Canova e l'avello neoclassico; ma la critica di costoro vi ci porta difilato; è anzi già, per esteso, tutto il programma del neoclassicismo.

E così, dove cercare? Fra i collezionisti e mercanti, di Caravaggio, di Rembrandt e Velazquez? Anche li certamente. Nel gesto di Rubens che libera i frati della Scala dal grave incomodo della 'Morte della Vergine' del Caravaggio, acquistandola per il Duca di Mantova, c'è più critica che in tutto il Bellori. Ma v'è anche la lingua degli studi che cresce ad ogni costo. Non soltanto la parola 'naturalisti' che si pronuncia su tutti i toni, dal deprecativo all'elogiastico, ma tante altre, immaginose, come 'macchia, tocco, impasto, spazzatura, lumi, fierezza', che circolano dappertutto. O le immagini create all'improvviso e magari per ischerno di fronte all'opera. Chi è infatti miglior critico fra il Passeri che condanna la 'Veronica' del Mochi perchè, avventandosi fuor della nicchia a San Pietro, contravviene al sacro principio di 'statua'; e l'anonimo che, chiamando scherzosamente 'canneto' una facciata di Martino Lunghi, mostra almeno di intendere l'aspirazione direi quasi paesistica dell'architettura barocca?

A quel tempo infatti, anche nel pensiero del secentista veneziano Boschini, 'se vede caminar l'architetura', (nell'aria, naturalmente); e il Boschini è il più grande fra i critici del Seicento. Manco a dirlo scrive in dialetto e ne fa una lingua. Critica e storia sono già una cosa per lui se, nel pieno della decadenza circostante, egli riesce a un recupero meraviglioso della grande pittura veneziana di un secolo innanzi; e se vi riesce, non per forza di teorie, che anzi ha debolissime, ma per via immediata, sempre accanto all'opera.

'Là in alto quella niola batimenta' è il primo dei versi delicati che ci danno la perfetta trasposizione della pala di Tiziano alla Salute. Tanti altri bellissimi, e sempre in strenua polemica col disegno di Toscana, chiariscono i

vibrati cromatismi della pittura di Jacopo Bassano: ‘tuta de colpi e tuta de dotrina - ne ghe un contorno, un’ombra, un segno, un trato’; oppure: ‘quei colpi, quele machie e quele bote - che stimo preciose piere fine’; o, ancora, il formidabile distico, grave come in un inno sacro del Manzoni, che chiude il passo sul ‘San Pietro Martire’ di Tiziano: ‘Gloria, divinità, teror, delito - e in sito natural chi fuze e teme’. Tratti da girare agli storici della poesia.

Il Boschini è, del resto, l’ultimo gran segno della buona critica italiana. E che maggior posto occorra, di qui in poi, fare alla Francia, è intuibile già dalla maggior libertà, dal ‘libertinaggio’, per parlare in quel gusto, con cui tutte le nuove idee circolano fra loro più che da noi. I nostri migliori nel Settecento ne sono, del resto, già un riflesso. E non voglio far torto agli inglesi più brillanti, dal Richardson al Hogarth, ma i francesi, sian classicisti o sensisti, o compongano le due cose, sono ancora i più penetranti, i più liberi.

Caylus, archeologo per la pelle ma amico di Watteau, addita esplicitamente, ai letterati che s’impaccian di pittura senza previa preparazione, la lingua artistica degli studi: ‘*Cette langue plus vivante qu’aucune autre et qui se ressent toujours du feu qui l’a fait naître*’.

Il Falconet, polemizzando agilmente in favore della scultura ‘pittorica’, mette nel sacco nientemeno che il tedesco Herder e per primo giustifica criticamente tutto il migliore barocco dal Bernini in poi.

Persino una teoria falsa come quella dell’ornato, serve, chi lo crederebbe?, al Fénélon per concludere che c’è un mezzo per far buona architettura, quello cioè di voltare in ornamento proprio le parti costruttive dell’edificio. Un aforismo così geniale, come annotava cinquant’anni fa, riscoprendolo, Rémy de Gourmont, da sconvolgere tutte la dottrine classicistiche e, soggiungiamo, da riammettere stabilmente l’architettura in seno alla ‘figurazione’. Questo era saper maneggiare idee che servano alla buona critica.

Non senza merito del XVIII^e cresce infatti la gloria dell’Ottocento francese. Perchè, subito dopo il congedo offerto severamente da Hegel a tutta l’arte figurativa, scopria egualmente la grande pittura romantica e accanto le combatte la grande critica romantica.

Sainte-Beuve trovava miracoli di aderenza nelle tante descrizioni di dipinti stese da Théophile Gautier che oggi ci sembrano così smorte; ma allo scrittore che ha saputo colpire talora nel segno, come quando definiva le presunte

caricature di Leonardo: ‘une arabesque anatomique ayant des muscles comme rinceaux’ non si può certo negare la qualifica di vero critico d’arte.

E, sotto il fuoco, al di là del satanismo e del ‘dandysmo’ ostentati da Baudelaire, che bilancia mentale! Chi crederebbe sua questa piana definizione del nostro argomento: ‘La meilleure critique est un beau tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible’? Resta da giustificare il seguito immediato, e più sorprendente, della definizione: ‘Ainsi le meilleur compte-rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie’. Come sta la cosa?

Su questa traccia intanto, Baudelaire scrive ‘Les Phares’, rievocazione di un perenne romanticismo figurativo che non manca di una certa potenziale ‘storicità’, almeno in sede psicologica. Su questa traccia sempre, non esita a trasferire dai ‘Phares’, nel pieno del saggio critico su Delacroix, la celebre quartina dedicata al maestro romantico: ‘Delacroix! Lac de sang, hanté des mauvais anges - Ombragé par un bois de sapins toujours verts - Où sous un ciel chagrin, des fanfares étranges - Passent comme un soupir étouffé de Weber’. Inserzione tanto meditata da proseguirsi perfino nel commento, a chiave esplicativa, che tutti rammentano. Ed oggi si potrà limitare la validità poetica della quartina e quella critica del commento, ma resta che, nella forma più ingenua, primitiva, qui è il programma di tutto un discorso critico che sia insieme di contatto diretto con l’opera e di evocazione di un gusto circolante attorno ad essa. E si può anche domandarsi se, sulla pittura di Delacroix, sia stato mai scritto di più illuminante che quella quartina.

Già previsto dallo stesso Baudelaire, e non tanto nella deboluccia ‘Lola de Valence’ quanto nelle ‘beautés météorologiques’ avvertite in Boudin, ecco l’Impressionismo: ed è significante che, chi ne voglia trovar riflessi naturali e tuttavia invincibilmente critici (come altrimenti chiamarli?), li debba, piuttosto che nei critici ‘attitrés’, ancora poeticamente impreparati, cercare e trovare nei poeti veri come Verlaine e il primissimo Rimbaud; ma queste cose le ha già mostrate, or ora, un giovane critico italiano.

Resto più incerto se a quel fine riuscisse altrettanto il ‘parnassismo ermetico’ di Mallarmé. I suoi foglietti su Manet e la Morisot rendono poco e la sua interpretazione più calzante, in queste nostre parti, è purtroppo quella di un mediocre vaso inglese dell’epoca: ‘Surgi de la croupe et du bond

- d'une verrerie éphémère - sans fleurir la veilleé amère - le col ignoré s'interrompt'. Per verità, troppo fragile.

Ed è vero che, subito dopo, appare un critico specialmente addetto ai movimenti figurativi moderni, anzi, a sentire Jean Paulhan nella prefazione con cui l'ha ora rilanciato, 'il critico' per eccellenza: Félix Fénéon.

Credo anch'io Fénéon vero critico; ma quello che mi preme rilevare si è che la sua forza non è tanto nella presa infallibilità di scopritore, non sempre dimostrabile, quanto nella ricerca di definizioni fra le più pregnanti, proprio per la indistinzione fra riflesso critico e riflesso poetico. Debole addirittura quando tenta di ragionare l'astrazione del 'cloisonnisme' o di trascrivere ad uso di pittori fuorviati i calcoli fotocromatici del Dottor Henry, è fortissimo quando, al di là del vocabolismo prezioso (di fonte Mallarmé), egli condensa in una schedula poetico-critica l'essenza di un dipinto o di un pittore. Eccone una su un Monet dell'86: 'Un ciel pâlement vert où filent des vents étésiens: au flanc d'un escarpement, un chemin d'ocre; au fond, loin, des monts de vacillante améthyste'; o su due Seurat: 'La Rade: procession lente de voiles triangulaires; une marine: où vacille une colonne de soleil; leur immensité angoisse'.

E, senza che si voglia seguire in ogni particolare fino ad oggi tutti i benefici portati nella critica d'arte dalla letteratura di Francia, almeno un nome sarebbe duro tacere, ed è ancora il nome di un poeta, Valéry. Ma quel che è più significativo per noi, ad onta dei tanti suoi limiti di estetismo tecnico classicizzante, è ch'egli non si è mai spinto più in alto in critica d'arte che quando, ad un tempo, saliva in poesia. Giacchè le osservazioni dell' 'Eupalinos' possono ancora trovare un arresto nella soverchia agghindatura, ma questa cede e si scioglie affatto in quel 'Cantico delle colonne' che resta, alla fine, la interpretazione più eccelsa che della carne viva, spirante, ('chair mate et belles ombres') di certa architettura greca si sia mai data in poesia.

Meglio tacere del seguito. I troppi riflessi pratici dei fatti d'arte moderna in Francia, mercati, profezie premature dei nuovi valori ed altro, hanno portato a una deviazione in forma di oratoria pubblicistica, che non ha mancato di agganciarsi per vie traverse all'eloquenza di cattedra universitaria (ove se ne salvino le pagine più illuminanti del Focillon) ed oggi si trascina nelle perorazioni spesso indiscriminate delle 'gens du Louvre'. E, anche passando

all'altro estremo, non mi sentirei di riporre in una classe diversa (e perciò di accogliere nell'antologia) né le spiegazioni accomodate di un pur vero poeta come Apollinaire nel libro sui suoi cubistici amici, né le 'poesie di servizio' dedicate ai pittori surrealisti, e in primis a Picasso, da Paul Eluard. Sulla buona linea citerei invece, nell'ultimo ventennio, soltanto gli apologhi di Jean Paulhan su Braque e le trascrizioni intime, allucinanti, da Gerolamo Bosch negli 'Insectes' di Henri Michaux, e cioè ancora un vero poeta ma fuori dei programmi e dei manifesti.

Qui finiscono ad oggi le mie proposte per un'antologia della critica d'arte immediata, dove, come s'è visto, i nomi dei poeti e dei prosatori (e qui occorrerebbe aggiungere Ruskin giustamente tenuto dagli inglesi per uno scrittore classico) hanno tanto e più spazio che quelli dei critici 'attitrés' e degli storici più creduti, ma non per questo più efficienti. E non parliamo degli estetici puri. Come va questa storia? Perchè bisognerebbe ora tirar brevemente le fila.

Obiezioni principalissime, facili a prevedere. Prima: di che legittimità sia il trasporre un'opera d'arte figurativa in altra di mezzi e limiti tanto diversi come la letteraria; e qui sembrerei il meno adatto a rispondere per essere sempre stato uno dei più strenui partigiani della distinzione. Ma chi me la rimproverava (ed era il Croce), non sembrò intendere che l'esigenza era soltanto storistica, quella cioè di affermare la continuità (non dico l'eternità, perchè la critica non arrischia profezie), la continuità di una ostinatamente diversa condizione umana tra arte e letteratura. Ma, per la necessità di una critica parlata nel nostro campo, già serviva la confessione, anch'essa storicizzante, del Croce stesso: 'chè, se non tutti disegniamo o dipingiamo, tutti parliamo'. Era già un appoggio serio; e si può ancora rinforzarlo con un passo, che sembra commentarlo, di Valéry prosatore: 'tous les arts vivent de paroles. Tout oeuvre exige qu'on lui réponde et une littérature écrite ou non, immédiate ou méditée est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire'. Necessità dunque anche per noi di servirci di questa via di grande comunicazione.

Seconda obiezione. Dato, e non concesso, che la migliore critica d'arte sia la diretta e riuscita espressione (e in quanto tale anch'essa inevitabilmente 'letteraria') dei sentimenti sollecitati da un dipinto, dove trovare il punto di consenso possibile sul nuovo risultato così otte-

nuto? Ma se l'arte stessa è storicamente condizionata, come non lo sarebbe la critica che la specchia, la specula? E di questo le si dovrebbe far carico? Qui è anzi il punto per battere in breccia quegli ultimi relitti metafisici che sono i principî del capolavoro assoluto e del suo splendido isolamento. L'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente 'relativo'. L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Un'opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo. E s'è già troppo sofferto del mito degli artisti divini, e divinissimi; invece che semplicemente umani.

È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra. Qui è il fondo sodo di un nuovo antiromantismo illuminato, semantico, terebrante, analitico, empirico o quel che volete, purchè non voglia svagare. L'opera d'arte è una liberazione, ma perchè è una lacerazione di tessuti propri ed alieni. Strappandosi, non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto perciò si può cercare in essa, purchè sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perchè ancora qualcosa manca al suo pieno intendimento.

Ed è in questa ricerca poligenetica dell'opera, come fatto aperto, che la critica coincide con la storia, fosse pur quella d'un minuto fa. Risorge la ricerca dell' 'ambiente'? Può darsi, ma non sarà più nel senso grossamente deterministico e parziale dei tempi di Ippolito Taine. Gli artisti crescevano allora (diceva il Cocteau) come buone cipolle da un determinato suolo, buono e favorevole anch'esso. Ma se si ripercorre da allora il progresso nell'intendere quasi ad infinitum la trama dei rapporti, si trova che anche qui il maggior merito dell'arricchimento spetta soprattutto ai prosatori o poeti (non importa come chiamarli). Per un esempio: la costruzione quasi molecolare del destino terrestre del pittore Elstir nel poema (o romanzo storico) di Proust può servire di eccellente modello al critico (dunque allo storico) dell'arte per meglio intrecciare ad infinitum le cosiddette 'biografie spirituali' dei suoi protagonisti, in una vera e propria 're-

cherche du temps perdu'. E chi dice che quell'esempio non abbia già fruttificato?

Per citare pochi esempi: la mediocre eleganza di un J.-Emile Blanche come pittore non è, io credo, ragion sufficiente per dimenticare la sua eccellenza di memoria-lista, di evocatore di atmosfere per l'arte francese del tardo Ottocento. Ricordate il suo brano su Lautrec? 'Degas... et puis enfin, Lautrec vint! Il apparut avec les « Girls » maigres aux triples jupons que relèvent et bousculent des jambes roses dans un nuage mousseux de linge blanc. Il venait à l'heure où la chanson anglaise, la skirt-dance, le comique en chapeau mélon, pantalon écossais, enseignerait le chahut londonien aux Alphonses de la Place Blanche; leurs compagnes, en longues robes de « baby », leur feront vis-à-vis, coiffées de la capeline Kate Greenaway'. O le schede rianimate su Raffaelli, su Vuillard, su Roussel; o il passo quasi divinante su Gustave Moreau: 'C'est chez lui, croirait-on, dans son atmosphère, qu'à l'amour de la nature, aux sentiments simples qui inspirèrent Corot et les impressionnistes, se substitue la spéculation esthétique comme condition de l'oeuvre picturale conçue en vase clos'. E non sono già, codesti, riflessi del 'metodo' proustiano?

O, mi si consenta, vagando in una zona più antica e in apparenza meno recuperabile, di rileggere questa atmosfera del gotico morente in Lombardia: 'Il gusto più antico, eppur duro a morire, la singolare poetica « che i Melanesi accampa » ancora verso il 1460 ed oltre, sembrano il trionfo di una lussuosa follia profana. « Qua se sfogia et triumpha cum recami de perle ». Si fanno perfino ritratti ai cani delle mute ducali (« retrato d'un cane giamato Bareta »). Tutto il cosmo pare volersi ridurre, depresso, entro la breve doga dorata di una carta da tarocco. Negli affreschi dei castelli la sollecitudine dell'ordinatore è che « si vegga la sua Signoria mangia in oro ». Sulle pareti, duchi e famigli, addobbiati nei capolavori di moda degli « zibelari » lombardi, cavalcano in un sogno di profanità fulgida e assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano per incanto in bordi di alto liccio: i boschi dei feudi lontani si decalcano in un firmamento ormai tutto percorso dalle peripezie geroglifiche delle costellazioni araldiche famigliari; al di là delle Prealpi, brune come di cuoio impresso, coronate da manieri in pastiglia, il cielo a rombi bianchi e morelli scricchiola come le vetrate dell'oratorio di Corte nell'ossatura di peltro. Ogni veduta, ogni atto, si rinserrano bendati dal fasto greve e vacillante di un orizzonte privato'.

Si pensi ciò che si vuole di questo tentativo per far convenire, dai documenti rianimati, fatti d'arte, gesti di moda e di costume, una certa aristocratica insolenza, un lusso sfrenato, una larvata miscredenza; tutto ciò, insomma, che, in quel dato momento e luogo, poteva affluire in un aspetto decadente, bacato; ma non si dica che qui si tratti di una divagazione subiettiva, irrelativa, non pertinente. L'illuminazione vi è strettamente storizzata, parola per parola: si potrebbe provarlo.

Sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del 'tempo' di questa o di quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso 'critico', del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, 'trame ténue de tremblants préparatifs'. L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: 'Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso', è buono anche per noi e ci stringe a concludere che nella ripresa parlata del fatto più profondo e in apparenza meno motivabile dell'uomo com'è il produrre artistico, composto, non già di azioni e reazioni palmari, ma di sempre diverse 'condizioni libere', di occasioni imprevedibili e veline, non è alla fine da pretendere più che a una verisimiglianza non contraddicevole, mai ad una certezza spietata e documentata che, del resto, è dubbio se abbia veramente luogo in alcuna storia e persino in quella della scienza.

Questi i pregi di una critica d'arte che voglia, 'de ipso iure', convertirsi in istoria. Altro non ci è dato richiedere. Opere 'storicamente condizionate' e critica 'storicamente condizionata' chiedono e rispondono perennemente come specchi successivi che, di tempo in tempo, l'umanità trasmette del suo sussistere più profondo.

E s'intende che, contro le interpretazioni individualisticamente troppo divaganti, insorgerà sempre il controllo continuo, immancabile, dell'opera-base e il buon critico, nel suo lavoro, ritorna infatti continuamente alla base dell'opera, come l'artista, per nuove certezze, si dice che 'ritorni alla natura'. Ma pretendere che in critica l'identità raggiungibile con l'opera d'arte sia più che 'relativa' è filosoficamente stolto, perchè antistorico. Non si può sfuggire a questo destino: e alle opere che mai volessero lagnarsi delle sempre nuove deformazioni (che sono poi sempre nuove verità) della buona critica su di esse, non resterà che rispondere come Corneille

à Marquise: 'Vous ne passerez pour belle — Qu'autant que je l'aurai dit'.

Era però solo sciogliendo l'opera d'arte dal suo vano isolamento metafisico, cancellando il mito del 'capolavoro' a pro' della semplice opera d'arte come liberazione di sentimenti in forma di gratuito, irretribuibile lavoro umano, che poteva abbozzarsi questo proponimento critico.

Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di una attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere 'letteratura di intrattenimento'.

GUILIANO BRIGANTI

BAROCCO, STRANA PAROLA

NELLA corrente storia dell'arte col termine di 'barocco' si abbracciano, di solito, fatti di varia ed opposta natura. Oltre al Bernini e al Cortona, anche Annibale Carracci, anche il Caravaggio, e lo stesso Poussin, in compagnia di tanti altri che sempre differiscono fra loro per spirito e per cultura, a non dir per grandezza, tutti sono indicati quali protagonisti di quella vicenda che si intitola 'età barocca'. Una vicenda storica fin qui così mal definita, che talora se ne fissa l'inizio al 1630, talora al 1580, qualche volta persino al 1520. Senza dire che, nella sua interminabile edizione tedesca, tale vicenda va divisa solitamente in tre atti, 'barocco severo', 'barocco maturo', 'tardo barocco', restandosi ancora in debito di una valida dimostrazione che, con elementi concreti, ci dia ragione del passaggio da un atto all'altro, cioè a dire dell'unità spirituale del dramma che giustifichi la denominazione comune. Nè solo a questo si limita l'invasività e l'imprecisione del termine, ma esso tende sempre più ad assumere una portata generale o, se si vuole, psicologica che si sovrappone a quella storica, sì che son chiamate 'barocche', manifestazioni artistiche delle epoche più varie, dall'antichità classica, anzi dalle preistoriche pitture rupestri, fino ai giorni nostri. Ne consegue inevitabilmente che quando, in un testo di storia dell'arte, si legge il termine 'barocco' non si sa ormai a che cosa precisamente si voglia alludere; e dalla confusione s'ingenerano equivoci a non finire.

Tratto costante di codesta confusione, insostituibile ingrediente delle più macchinose come delle più semplici teorie, ci ritroviamo sempre davanti questa strana parola, così piacevole a pronunciarsi, così misteriosamente allusiva, così apparentemente definitoria. Non si può dunque fare a meno di considerarla proprio la causa originaria della confusione, prima ancora di quella che han provocato i vari sistemi di astratte categorie formali, psicologiche e culturali che se ne servirono, dalla metà dell'Ottocento in qua, per sistemare a modo loro uno dei momenti più complessi della storia dell'arte europea. Proprio così: la parola 'barocco' ha, a mio vedere, molte colpe. E poichè a mali estremi occorrono estremi rimedi, penso che a questo caso non si possa indicare miglior cura che un buon trattamento semantico.

Il che non mancherà di scandalizzare i severi custodi della critica astrattiva, così come un medico tradizionale si scandalizza se un suo paziente inguaribile decide di sottoporsi a un trattamento psicoanalitico; eppure nessuno potrà negare che è ormai impossibile l'uso corrente di quel termine così come è giunto sino a noi, attraverso le più varie interpretazioni, gli adattamenti, le deformazioni cui è stato sottoposto sin dalle origini: impossibile, senza una dichiarazione preliminare che ne chiarisca la interpretazione; perchè, a questo proposito più che mai, non è il caso di cercare il significato nella parola, ma soltanto di attribuirglielo. Se ogni parola porta con sè la inalienabile eredità di tutti i successivi significati che le sono stati attribuiti, 'barocco' vuol dire ormai troppe cose e quindi, per conseguenza paradossale, non vuol dir più nulla. Se, stando ai testi più diffusi di storia dell'arte, si possono definire 'barocchi' un quadro di Caravaggio, un affresco di Pietro da Cortona e, poniamo, un ritratto di Rembrandt, dovrebbe saltare agli occhi che quel termine non può stabilire alcun punto in comune fra i tre artisti per la semplice ragione che quel punto non esiste, e viene a perdere quindi ogni valore di definizione. Perchè allora adoperarlo? Ma d'altra parte, se è nell'uso, perchè abolirlo? Si dovrebbe soltanto dargli una consistenza, un significato unico; liberarlo dai complessi 'sistematici' di origine prevalentemente germanica e, soprattutto, rendersi conto della necessità di un serio chiarimento. Per giungere alla certezza della condizione negativa nella quale si trova oggi quel termine, il metodo semantico risulterà utilissi-

simo, nè, prima di averlo sperimentato, si dovrebbe ancora adoperare la parola 'barocco' nella storia delle arti figurative.

Con la consueta lucidezza, già scrisse il Manzoni che è 'condizione comune a tutti i vocaboli destinati a rappresentare un complesso d'idee e di giudizi quella di essere intesi più o meno diversamente dalle diverse persone'. A questa sorte si deve se il termine di 'barocco' si è prestato a continue molteplici definizioni e se il tentativo, esperito nei testi di storia dell'arte, di trovare un impiego comprensivo alla parola, risulta compito impossibile. La ragione di ciò, per adoperare un metodo comune ai semantici, si può stabilire in tre punti. Primo, la parola: il suo significato immediato è assolutamente ambiguo e polivalente; secondo: diversissime situazioni culturali ne condizionano l'impiego; terzo: l'oggetto, cioè il periodo e le manifestazioni artistiche cui il termine solitamente si riferisce, è variamente concepito.

L'estrema mobilità di questi tre punti, la parola, la concezione culturale e il referente, è più che sufficiente per formare tanti 'barocchi' quanti sono almeno i teorici dell'argomento e in più, e qui sta il peggio, per confonder le carte in tavola ai non teorici, a coloro cioè che, credendosi nella necessità di usare il termine, attingono a modo loro il significato ora da una, ora da un'altra teoria, col risultato di confonderle fra loro.

Le parole, si sa, sono incapaci di rivelare l'essenza e la realtà assoluta di una cosa qualsiasi, non corrispondono mai direttamente ai loro oggetti ma bensì a determinati pensieri. Ora, per smontare la pretesa di definizione assoluta della parola 'barocco', così come è arrivata a noi lungo il cammino della tradizione critica, è sufficiente scomporla nei tre elementi cui prima ho accennato e sottoporre questi ad un esame, per concludere che alla fine nulla di preciso resta annesso ad un termine pur tanto, apparentemente, efficace.

Rimandando ad un mio saggio imminente tutto ciò che riguarda il secondo e il terzo punto, cioè l'esame dell'annosa disputa sul 'barocco' dall'inizio neoclassico attraverso l'inospitale selva delle teorie artistiche della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni di questo secolo sino ai famosi 'Entretiens de Pontigny' e, inoltre, la considerazione dei diversissimi aspetti di un tempo cui il termine solitamente si riferisce, mi limiterò per ora

ad alcune osservazioni concernenti il primo punto. Del resto un esame della parola in sè stessa non è privo di interesse.

La parola ‘barocco’ ha infatti una sua storia esterna che registra almeno tre destinazioni, quella originaria, quella generale e metaforica, quella di concetto o di definizione stilistica. Essa passa dal campo della logica medievale, attraverso quello della metafora letteraria sino ai più recenti dominî della storia dell’arte. Quanto all’origine, essa fu chiarita dal Croce nella sua ‘*Storia dell’Età Barocca in Italia*’. Che il termine derivi da ‘baroco’, cioè da uno di quei vocaboli artificialmente escogitati e memoriali con i quali si designavano nel medioevo le diverse figure del sillogismo (e ‘baroco’ indicava precisamente il quarto modo della seconda figura) mi pare non debba lasciar dubbi; nè le altre interpretazioni, come quella che lo ricollega allo spagnolo ‘barueco’ (cioè perla non perfettamente rotonda) sembran degne di ulteriore confutazione. Ma il significato univoco che era proprio della parola all’origine, si dirama ben presto in significati diversi quando si giunge all’introduzione del termine nella critica d’arte per contrassegnare la forma di un ‘cattivo gusto’ che si riteneva proprio di gran parte dell’architettura, della scultura e della pittura dei secoli XVIIº e XVIIIº. È noto invece quante manifestazioni diverse fra loro vadano oggi sotto il nome di ‘barocco’ nella storia dell’arte. Ma prima ancora di entrare nel campo critico e storico, ritengo sia utile soffermarsi sul significato più comune e immediato del termine, cioè a dire sulla sua odierna destinazione. Un significato, intendo, dal quale esuli ogni presunzione teorica che miri a volgerlo ai suoi scopi, ma che prorompa legato alla parola stessa con la maggiore immediatezza che a codesti casi sia concessa: ‘barocco’ come risposta psicologica, come immediato atteggiamento di chi parla e di chi scrive di fronte a talune situazioni spirituali.

Pochi esempi storici, oltre a quelli che può fornire a ciascuno l’esperienza della conversazione quotidiana o la stessa lettura di una poesia o di un romanzo (trattandosi di un termine molto più diffuso di quanto forse si potrebbe credere) saranno sufficienti a dimostrare come, pur sotto questo aspetto semplice e corrente, ‘barocco’ sia parola estremamente imprecisa e adattabile alle cose più varie. Il valore indicato è quasi sempre negativo, ma è la qualità di quel negativo che può variare all’infinito.

Saint-Simon trovava ‘barocco’ che un certo abate di Bignon succedesse a M. de Tonnerre in un posto di responsabilità (‘il étoit bien baroque’ ecc.) e questo può andar d'accordo con i discorsi ‘barocchi’ di cui parlava il marchese Caraccioli citato dal Croce, con le ‘ragioni barocche’ del Casti o le ‘idee barocche’ del Pananti; sinonimo cioè di strambo, incredibile, bizzarro, seppure con sfumature diverse. Ma Diderot definiva ‘barocco’ un amico per l'apparente cordialità che nascondeva una ‘asperité naturelle’; per François Soullier erano ‘barocche’ alcune donne a causa ‘des gestes serrés et de la voix criarde’, mentre altre erano ‘barocche’ a dire del poeta tedesco Wieland, per il fatto di avere brutto viso e belle gambe. Il Grimm sostenne che è impossibile far diventare patetico un soggetto ‘barocco’, mentre il patetico fu da altri considerato del ‘barocco’ una delle principali caratteristiche; Jean Janin, in una sua spontanea invettiva, definiva come tipicamente ‘barocche’ le tragedie del periodo dell’impero napoleonico, del periodo cioè più glacialmente neoclassico, e si è potuto parlare anche del ‘baroque-classique’ di J. L. David. Per l’Encyclopedia Sovietica il vero ‘barocco’ è D’Annunzio e non mi ricordo più in quale altra Enciclopedia trovai come unici esempi dell’Arte Barocca citati Meissonier e gli artisti del cosiddetto stile ‘rocaille’. Ernest Chesneau, critico del ‘Constitutionnel’, al Salon del 1865, definiva ‘barocca’ l’Olympia di Manet; in una lettera di protesta di alcuni artisti parigini dell’anno 1900 si chiamava ‘barocca’ la Tour Eiffel.

I tanti altri esempi che ho in serbo non servirebbero che a riprovare sempre più la varietà degli immediati significati psicologici e delle relative associazioni visive. Ed è proprio in questa ricchezza inesauribile di possibilità indicative che va ricercata la fortuna del termine di ‘barocco’, così vivo ancora dopo due secoli di vita traslata e che, dopo ‘romantico’, è, anche nelle applicazioni secondarie e nello stesso linguaggio familiare, il più corrente fra tutti codesti termini di origine convenzionale e di polisensa applicazione storica.

Ciò è dovuto forse, se vedo giusto, alla facilità derivativa della sua onomatopeica in campo sentimentale e visivo, per quel suo suono cupo e profondo che bene evoca la maestosità di funerei monumenti o l'attorcarsi di grandi volute architettoniche; alla pronuncia stessa che

suggerisce qualcosa di esuberante, di rotondeggianto, di carico; all'impossibilità infine di riconoscerne immediatamente l'etimo e di riavvicinarlo, per assonanza, ad altre parole più famigliari, il che ci porta insensibilmente verso una certa idea di originalità, bizzarria, stranezza, eccezionalità.

Qui si entra però nel terreno vago della magia dei nomi, in quella zona seducente, incognita, che Proust esplorò con sottigliezza indicibile, ma dove senza alcun utile si inoltrerebbe la storia dell'arte che si prefigge di distinguere e di chiarire, di dare nomi alle cose, non di cercare cose nei nomi.

Mi sono affacciato a questa lontana prospettiva solo per lasciare intravvedere come la parola 'barocco', all'origine stessa della sua struttura, nel suo immediato valore di simbolo, si presti a diverse applicazioni e a diversi significati, e come sia quindi impossibile usarla come definizione assoluta e 'reale'. In questa vicenda essa non differisce, del resto, da quella di altre parole consimili: può nascondere soltanto qualche insidia di più.

L'insidia aumenta, di fatto, quando, all'ambiguità del suo significato immediato, vengano a sovrapporsi le molte concezioni critiche e ideologiche che pretendono servirsiene come di uno strumento. E si entra allora nel campo specifico dell'ormai più che secolare 'disputa del Barocco'. Ma ciò sarà oggetto di un'altra ricerca.

VITALE BLOCH

FROMENTIN

E I SUOI 'MAITRES D'AUTREFOIS'

PERCHÉ mai, vorrei chiedere, si legge ancora Fromentin critico? A parte la qualità di scrittore, più altamente raccomandata a 'Dominique', non soltanto i 'Maîtres d'autrefois' datano fortemente, ma lo stesso orientamento estetico dell'autore era già scaduto quando il libro apparve nel 1876. E, contro la interpretazione di lui come grande critico romantico, divulgata soprattutto in Italia (salvo la limitazione del Longhi ne 'La Voce' del 1913) e in Inghilterra dal Gerson nella premessa alla recentissima traduzione inglese, pare più ragionevole riconoscere che, consciamente o no,

come artista e come critico, Fromentin svela più spesso l'ascendente delle vecchie ma sempre correnti idee accademiche e classicistiche, in aperto contrasto col nuovo principio saliente della pittura di 'plein-air', in una parola, dell'impressionismo.

Infatti, proprio negli anni che videro le prime esposizioni degli impressionisti, mentre Monet, Sisley, Renoir dipingevano i loro più smaglianti paesaggi, Fromentin poteva scrivere: 'le plein-air, la lumière diffuse, le vrai soleil, prennent aujourd'hui, dans la peinture et dans toutes les peintures, une importance qu'on ne leur avait jamais reconnue, et que, disons-le franchement, ils ne méritent point d'avoir' (p. 263).

La insopportanza dell'impressionismo è, del resto, confermata dalle sue osservazioni sul 'disegno' dove non è difficile scorgere addirittura l'ultima traccia degli insegnamenti di Ingres. Abbastanza eclettico per compiacersi di discutere i più minimi problemi tecnici, egli non è mai abbastanza libero per intendere l'importanza fondamentale del vero critico romantico, Baudelaire. E ci si domanda che giudice mai potesse essere anche di vecchia pittura neerlandese un uomo che partiva su di essa a questo modo: 'la base de ce style sincère et le premier effet de cette probité, c'est le dessin, le parfait dessin. Tout peintre hollandais qui ne dessine pas irreprochablement est à dédaigner'. Gli olandesi del '600 posti a scuola da Ingres? Ed è pur vero ch'egli fa altrove più sottili distinzioni tra il disegno come risultato invisibile nella pittura olandese e il disegno angoloso, incerto o geometrico dei moderni; resta però che da quella prima grammatica accademica egli non si libera mai completamente.

Si veda, del resto, l'orientamento delle citazioni di moderni. Le più positive sono quelle su Décamps, su Diaz, (chè a questi si riferisce, probabilmente, l'allusione entusiastica a p. 258), mentre è dubbio se l'accenno a uno studio moderno ove si coltiva la tradizione olandese si riferisca proprio a quello di Courbet (p. 267). I rapporti più stretti restano insomma con i critici conservatori, passati magari al nuovo atteggiamento Tainiano, non certo con Thoré, con Delacroix, con Baudelaire; che non sono neppure citati.

Per Fromentin infatti la pittura olandese è grande proprio per la sua mancanza di immaginazione poetica e per il suo star contenta a dipinger bene ed esattamente. L'immaginazione profonda, proprio in senso romantico, che trasfigura le semplici 'nature morte' olandesi, è ignota al Fromentin che non parla affatto di quella grande tendenza e, per la stessa cagione, non si occupa di Ver Meer (pure già scoperto dal

Thoré) se non per ridurne quasi a nulla il significato in confronto a Ruysdael. E tutti gli elogi, s'intende, sono piuttosto riservati ai pittori di sfera già discendente, dal de Hoogh, al Terborch, al Metsu. Ed è poi anche più noto il suo interesse forte per Cuyp, grande per Ruysdael e sommo per Potter, ch'egli ammira quasi più di ogni altro pittore olandese. Che la interpretazione di Ruysdael sia in lui alterata, nell'aspetto psicologico, da una venatura romantica, è ben chiaro. Chi potrebbe uscir di strada più che dicendo: 'se Ruysdael non fosse stato olandese e protestante, avrebbe di certo appartenuto a Port Royal?' Oppure: il gusto d'oggi vede in Van Goyen il vero precursore del paesaggio moderno, ma, proprio per questo, Van Goyen appare a Fromentin 'par trop incertain, volatil, évaporé, cotonneux' (p. 233).

Franz Hals, com'è noto, piaceva a Manet e piace anche a Fromentin ma negli aspetti, per dir così, più materiali; quanto ai capolavori estremi del 1664, pure notandovi la maestria pittorica, Fromentin non dimentica di rilevarvi il 'debole disegno'; conchiude anzi il capitolo con un avvertimento accademico chiaramente indirizzato a Manet e alla sua cerchia: 'cependant, comme il n'est plus que l'ombre de lui-même, ne croyez-vous pas qu'il est bien tard pour le consulter? L'erreur de nos jeunes camarades [altrove li chiama 'néo-coloristes'] n'est donc à vrai dire qu'une erreur d'à-propos. Quelle que soit la surprenante présence d'esprit et la verdeur vivace de ce génie expirant, si respectables que soient les derniers efforts de sa vieillesse, ils conviendront que l'exemple d'un maître de quatre-vingts ans n'est pas le meilleur qu'on ait à suivre'. La riconferma dell'allusione è negli appunti del viaggio d'Olanda pubblicati nel 1912 insieme con la 'Correspondance' (p. 265). In margine al catalogo del museo di Amsterdam, Fromentin annotava: 'Franz Hals. Portrait du peintre et de sa femme. Joli. Vivant. Trop spirituel. Trop de main. Celui-ci pourtant un peu plus sage [in confronto all'Homme Joyeux]. Et néanmoins papier peint (Manet)'.

La citazione è tanto più significante in quanto s'è visto che Fromentin saprebbe intendere in parte anche il Franz Hals estremo, ma se lo fa dispiacere pur di non accettarne la ripresa modernissima (Manet). Ed è in questo rapporto tra il vecchio e il nuovissimo che è sempre la pietra di paragone del vero critico.

Ecco forse perchè, non essendovi in giro dei moderni Rembrandtiani, Fromentin è più libero nell'apprezzare Rem-

brandt ed ha su di lui i passi più alti e commossi, quelli sul 'Borgomastro Six', sul 'Cristo ad Emmaus', sui 'Sindaci'. E sebbene il suo ritratto di un Rembrandt recluso, spiritualista, collezionista e rigattiere, poco si distacchi dalla leggenda dei vecchi biografi, non si può negare che Fromentin si levi quasi sopra se stesso scrivendo: 'il décomposait et reduisait tout, la couleur autant que la lumière, de sorte qu'en éliminant des apparences tout ce qui est multiple, en condensant ce qui est épars, il arrivait à dessiner sans bords, à peindre un portrait sans traits apparents, à colorer sans coloris, à concentrer la lumière du monde solaire en un rayon'. (p. 363). Un passo, finalmente, dove il 'disegno' sembra affatto dimenticato.

Prevedibile invece che lo scacco critico fosse completo di fronte ai 'primitivi'. Un atteggiamento materialistico, la vecchia e nuova idea di progresso in arte dovevano farlo fallire inevitabilmente. Così, il significato del grande Roger van der Weyden è 'surtout d'avoir laissé parmi ses ouvrages un chef-d'œuvre unique, je veux dire un élève qui s'appelait Memling' (p. 393). Persino van Eyck è messo in bilancia con Memling e questi finisce a pesar di più ('Memling allait dire quelque chose de plus') (p. 401).

Di fronte a questo confuso eclettismo e a quella sua data (1876), giova ormai non dimenticare che già parecchi anni prima (anche a parte la grande riscoperta critica del Ver Meer da parte del Thoré, nei due saggi del '58 e del '66) le osservazioni sulla pittura olandese di parecchi artisti francesi, da Corot a Pissarro, dimostrano un orientamento più sicuro, più vicino a noi.

Nella tarda estate del 1854 Corot viaggia nei Paesi Bassi con l'amico Dutilleux che appunta in un diario: 'Dimanche, 3^e septembre; messe à La Haye. Visite au musée. Leçon d'Anatomie de Rembrandt et grand Paul Potter: impression peu favorable. 4 Sept. (Amsterdam): La Ronde de Nuit de Rembrandt et Van der Helst (peu satisfaisant). Le Rembrandt, Hommes auprès d'une table (très beau)'.

O ricordiamo un 'petit-maître' francese, oggi quasi nell'ombra, François Bonvin. Fece tre viaggi in Olanda: il primo nel 1867. 'Notes et Souvenirs' di quell'anno contengono uno speciale omaggio al Ver Meer; della 'Veduta di Delft' è scritto: 'Peinture très-grasse et très-vigoureuse, quoi qu'en dise M. Charles Blanc, qui ne s'y connaîtira jamais'. Il secondo e terzo viaggio sono del '69 e del '79. Quest'ultima volta l'entusiamo per Ver Meer si scioglie in poveri versi,

ma commoventi: 'O, les beaux van der Meer, à la grasse peinture - Quelle adorable cour, à la rouge toiture - Et quel beau paysage au gris et triste ciel - Plus fin qu'un Hobbéma, plus fort qu'un Ruysdael. - Rembrandt, dans son cercueil, doit se retourner d'aise - En voyant ce beau fruit de l'école hollandaise'.

Della grande generazione seguente, Manet e Monet, Renoir e Pissarro, tutti visitarono l'Olanda, tutti dipinsero il paesaggio olandese e trassero lumi dai 'maîtres d'autrefois'. Ma non è dubbio che essi li guardavano ormai con occhio diverso, con nuova scelta. Il piano più alto è ora posto da Rembrandt, Franz Hals, Ver Meer; non si esaltano soltanto i 'mystères de la palette', ma si raggiungono conclusioni di sapore invincibilmente attuale.

Sono quelle che leggiamo, ancora nel 1898, in una lettera del vecchio Pissarro al figlio Lucien: 'i dipinti di Hals e la Veduta di Delft di Ver Meer sono capolavori affini alle opere degli impressionisti. Io ritorno dall'Olanda più persuaso che mai ad amare Monet, Degas, Renoir, Sisley'.

E questo è il succo del 'tempo ritrovato' dai pittori moderni.

ROBERTO LONGHI

VELAZQUEZ 1630

'LA RISSA ALL'AMBASCIATA DI SPAGNA'

A ROMA nella collezione dell' 'Aurora' in palazzo Pallavicini-Rospigliosi, è, fin dall'antico, un piccolo quadretto su rame (di circa 35 cm. × 20) riferito al van Dyck (e forse, a giudicar dal soggetto, s'intendeva piuttosto l'olandese J. A. Duck), che, quando mi accadde di vederlo la prima volta, nel 1923, mi sembrò del Velazquez (*tavole 1-6*). Non ebbi agio di rinnovare la visita per quasi un quarto di secolo; e, in quel lungo tratto, l'infievolirsi del ricordo lasciò sfiorire la freschezza della prima impressione e ridusse gradatamente l'opera a semplice esemplificazione di un 'problema', ch'era quello di come il naturalismo caravaggesco e, in sostanza, moderno, si fosse atteggiato nei caravaggeschi 'a passo ridotto' del 1630 e nei loro simili: fra cui è compreso il Velazquez.

Per l'importanza dell'argomento è forse utile riportare 'in extenso' le parole con cui il vecchio ricordo si riaffaccia-

va nella conclusione degli ‘Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia’ (‘*Proporzioni*’, 1943, p. 34 e 62).

‘Sempre sul 1630 è anche la nuova meditazione che l’idea caravaggesca, ormai respinta dai compiti di storia e di decorazione chiesastica, trova nei pittori « a passo ridotto », intendo a formato minimo, come l’iniziatore van Laer e il nostro Cerquozzi. Nulla di più essenziale delle prime spregiatissime « bambocciate » a meglio intendere quest’altra assimilazione profonda che, per non trovare fra noi altro che il breve sbocco nel gruppo napoletano guidato dal lucidissimo Aniello Falcone, si fa nuovamente strada nel Nord...’. E qui si apriva una nota a soggiungere: ‘È anche necessario proporre che il Velazquez, dopo essere stato nei suoi primi anni in rapporto con le più antiche generazioni caravaggesche (Caracciolo, Borgianni, Tristan, Cavarozzi e simili) venendo a Roma nel ’30 si appassionasse vivamente a queste nuove tendenze che venivano a chiarirgli le possibilità di una « lontananza » caravaggesca in confronto alla più tradizionale caravaggesca « imminenza ». La « Veduta di Zaragoza », la « Caccia al Pardo », e insomma i vari quadri « terzini » di Velazquez e della sua bottega, non stanno, a mio parere, senza l’assimilazione delle creazioni più alte del van Laer e del Cerquozzi, soprattutto quelle sorprendenti, ma così poco note, della raccolta Incisa della Rocchetta. A rifletter bene, la stessa « Tunica di Giuseppe », la stessa « Fucina di Vulcano », entrambe del ’30, più che quadri « al naturale », sono ingrandimenti mentali di quadri « a passo ridotto ». In rapporto con questi interessi culturali del Velazquez nel suo primo viaggio romano sarà anche da studiare un piccolo dipinto inedito della raccolta privata Pallavicini, con figure di cavalieri in piedi all’aperto, squisitamente problematico, e che, già molti anni or sono, mi parve giusto a mezza via tra il grande pittore spagnolo e Aniello Falcone’.

L’urgenza di rinnovare il contatto diretto col dipinto, era ormai palese. Vi riuscii nei primi mesi del 1945 e subito l’impressione antica rinacque con nuova forza, forse perchè accresciuta dalla lunga esperienza intermedia. Il quadretto era veramente del Velazquez e, in formato e materiale preferiti dai nordici, rappresentava con verità incredibile un fatto di cronaca del 1630, che tuttavia i romani ‘Avvisi’ (la gazzetta di quei tempi) avrebbero sicuramente trascurato. Una rissa tra italiani e spagnoli presso un corpo di guardia che, a giudicar dai costumi, dovrebbe esser quello dell’ambasciata di Spagna; però, a giudicar dal paesaggio, non quel-

la di città, ma di campagna: una ‘casa de campo’, insomma, forse affittata dal Monterey, per scampare il gran caldo, verso i Castelli; in basso sembra, infatti, di intravvedere il lago di Albano, sotto Castel Gandolfo.

È troppo facile dire che, tematicamente, l’argomento non è senza il ricordo delle risse contadinesche che dal vecchio Brueghel erano giunte, pochi anni prima, fino al Rubens (v. 1620) e al Lyss (v. 1622). Ma, in confronto al rusticano lepore di quei divertimenti mentali che si accettavano come ‘genere’ particolare, ma rigorosamente ‘inferiore’ (‘pittura inferiore’ è definizione che dura fino al Lanzi ed oltre), qui è la seria obbiettività con cui il pittore si pone di fronte a un fatto quotidiano; e ciò proveniva piuttosto, diritta via, dai ‘Bari’ del Caravaggio che erano di quasi quarant’anni prima. Il pittore pare farsi testimonio della verità, con la mano al petto: — Il fatto successe venerdì scorso che sarà stata poco più dell’ora di sesta; visto coi miei occhi. Io stava sulla porta per entrare e mi voltai. V’erano ** e ** e ***; tre italiani e due spagnoli: misero la mano alle armi. Il sergente Alonso e il portero volsero dividerli. V’erano delle carte napoletane stracciate a terra. Non ho visto altro se non che uno seduto che si riparava. Non so chi sia stato il primo —.

Da un referto (immaginario) come questo, c’è poco da arguire oltre l’esattezza. Ma l’occhio del Velazquez (che, fisionomicamente, per davvero assomiglia al gentiluomo sulla porta d’entrata) era penetrato più in là, fino allo spessore dei ferrajoli, alle luci sulle ‘golillas’, ai baffoni in piega del sergentone spagnolo nella sua flemma poderosa. Un attimo di cronaca svelato nel colore dell’aria romana, ispessita dalle nubi; i riflessi rapidi, mano alla fronte, dell’ira che sale; i cappellacci di feltro, i fucili a terra col calcio di legno chiaro; la bandiera arrotolata alla finestra; i guardiacaccia che parlottano più in basso, nella vigna.

Nessun giudizio sul fatto, nessuna ironia, nessun pregiudizio di classe; e poichè i pregiudizi venivano allora dall’alto questo atteggiamento è indubbiamente ‘popolare’, come il Caravaggio aveva indicato persino nei quadri sacri, negli astanti, per esempio, che si schivano dal ‘fatto di sangue in chiesa’ (il Martirio di S. Matteo). Si domandano in quei giorni al Velazquez quadri di mitologia pagana e biblica (sono di quell’anno la ‘Fucina di Vulcano’ e la ‘Tunica di Giuseppe’) e il Velazquez ne risente qualche impaccio mentale e dipinge allora per suo gusto pieno ‘la rissa del 1630’ (valendosi di uno dei modelli che figura anche nella Fucina).

Sei anni dopo gli domanderanno un quadro di storia recente, ‘La Resa di Breda’ (che infatti io credo del ’36, non più tardi); e semmai gli chiesero prima come pensasse di cavarsene, il Velazquez avrà potuto rispondere che ci s’era già provato: — A Roma, sei anni fa, dipinsi una rissa tra italiani e spagnoli all’ambasciata! Ora dipingerò la riconciliazione dopo una rissa più lunga; lo Spinola lo conosco bene, l’ho visto a Genova.

— E la composizione, il disegno, l’azione e gli affetti, tutta roba che deve stare già in testa al pittore, come la grammatica e la sintassi al letterato? — E in una rissa non ci sono azione e affetti? Quanto al resto lasciate fare a me, alla mia ‘ritentiva’; se vi darò lo specchio della verità, sarete contenti? Anche a Roma capii quel giorno che bisogna far tenere tutto in un punto solo di ‘naturalezza’: vedo ancora i mantelli di nero bruciato, le ciocche di capelli sul cielo coperto, il giaco di cuoio giallo, il sodo del terreno, i lustri sull’elsa, il cordone attorcigliato del ‘portero’. Io non so più che sia composizione (lo saprà il Carducho) ma sento che da quel grado di memoria incentrata vien fuori qualche cosa che ha nome evidenza; finzione che è la più ardua di tutte. —

Questa era stata del resto l’estetica del Caravaggio e dei suoi, già prima del Velazquez; e il Velazquez lo sapeva bene. S’era ricominciato da un cestino da frutta, da una caraffa di fiori, da un elmo arrugginito, e ci s’era accorti che valevano meglio di una cornucopia o di una panoplia, meglio di tante figure: l’estetica ‘classistica’ del rappresentabile era caduta: la ‘Stufa’ del Cerquozzi era più sincera del ‘Bagno di Diana’ del Domenichino; i cipressi sconvolti di Villa Medici (anche questi, io credo, dipinti dal Velazquez nello stesso viaggio del ’30) più sinceri dei lecci mitologali di Annibale, di Poussin e, fra poco, di Claudio.

Nella verità nuova, una strada può ritrarsi com’è: un frammento di evidenza. E, già nel 1627, un pittore genovese, Sinibaldo Scorza, aveva messo il cavalletto in piazza Pasquino, vista d’angolo, mentre l’ombra gira sui palazzoni e la gente si sberretta e l’arrotino e il cartolaio attendono ai fatti loro /tavola 7/; nulla di mappa catastale, perchè una ‘veduta’ è quel che si vede. E a Napoli, vent’anni dopo, il bergamasco Codazzi, che pure già andava ‘specializzando’ codeste ‘vedute’ dipinge ancora presso Monte Oliveto, palazzo Gravina /tavola 8/ colpito dal gran traversone dell’ombra portata e la carrozza del duca nella gora di quell’ombra, mentre, lungo il muro soleggiato, due gesuiti neri arrancano verso il can-

tone dov'è il rigattiere e la sua mostra di 'croste'. Di qui è la strada che porta al Canaletto.

A intendere questa inclinazione libera, spregiudicata, da tornar buona per tutti, il Velazquez era, del resto, singolarmente preparato anche da fatti più antichi di quelli caravaggeschi che pure gli avevano già servito per i 'bodegones' e l' 'Aguador'. Erano, quei fatti, il trapianto in terra spagnola di una particolare cultura fiorentina che, già nel pieno del manierismo, aveva cercato di esprimere una più modesta e accostante verisimiglianza. Poteva bene Michelangelo (e come sarebbe stato altrimenti?) schernire la sedulità descrittiva di un Santi di Tito; eppure questi aveva cercato a lungo il modulo di un'affabilità quotidiana che quel superuomo non poteva neppure indovinare. Si vede a Firenze in quegli anni, che sono i primi della Controriforma, si vede nell'arte di figura un nuovo modo di racconto sacro che, pure intendendo servire alla chiesa costituita, arieggia la novella di ceto medio, popolaresca se non popolare. È l'ideale di San Filippo Neri, non di Sant'Ignazio. Questi modi recano in Spagna i 'galeoni di quadri' che si caricavano a Livorno e poi, in persona, i fratelli Carducci, presto naturalizzati in Carducho. Vicente, che è l'ingegno più alto, parla e scrive dotto e accademico, ma opera diversamente. Caravaggio 'monstruo de naturaleza' lo sgomenta, non lo disgusta. E, dal 1626, il Carducho dà fuori i bozzetti per la certosa del Paular che sono la 'Biblia pauperum' della nuova cultura figurativa spagnola. Lo Zurbaran e il Velazquez li ammirano. E certi fondi di quelle sue novelle cristiane, uno dei quali si riproduce (*tavola 9*), sono a modo loro, e avanti lettera, velazqueziani. Del resto, anche a Roma e a Mantova negli stessi anni, un creato del toscano Cigoli, Domenico Feti, nei suoi travestimenti delle parabole evangeliche aveva toccato la stessa corda, con una modernità un po' convulsa ma pur con accenti di evidenza da non dispiacere, ne sono sicuro, al Velazquez. Come poteva dispiacergli questo brano (*tavola 10*) della 'Parabola dei ciechi' che sembra illustrazione per una 'novela ejemplar'? O, a più forte ragione, la 'Pena capitale' che sembra tolta dall' 'Alcalde de Zalamea'?

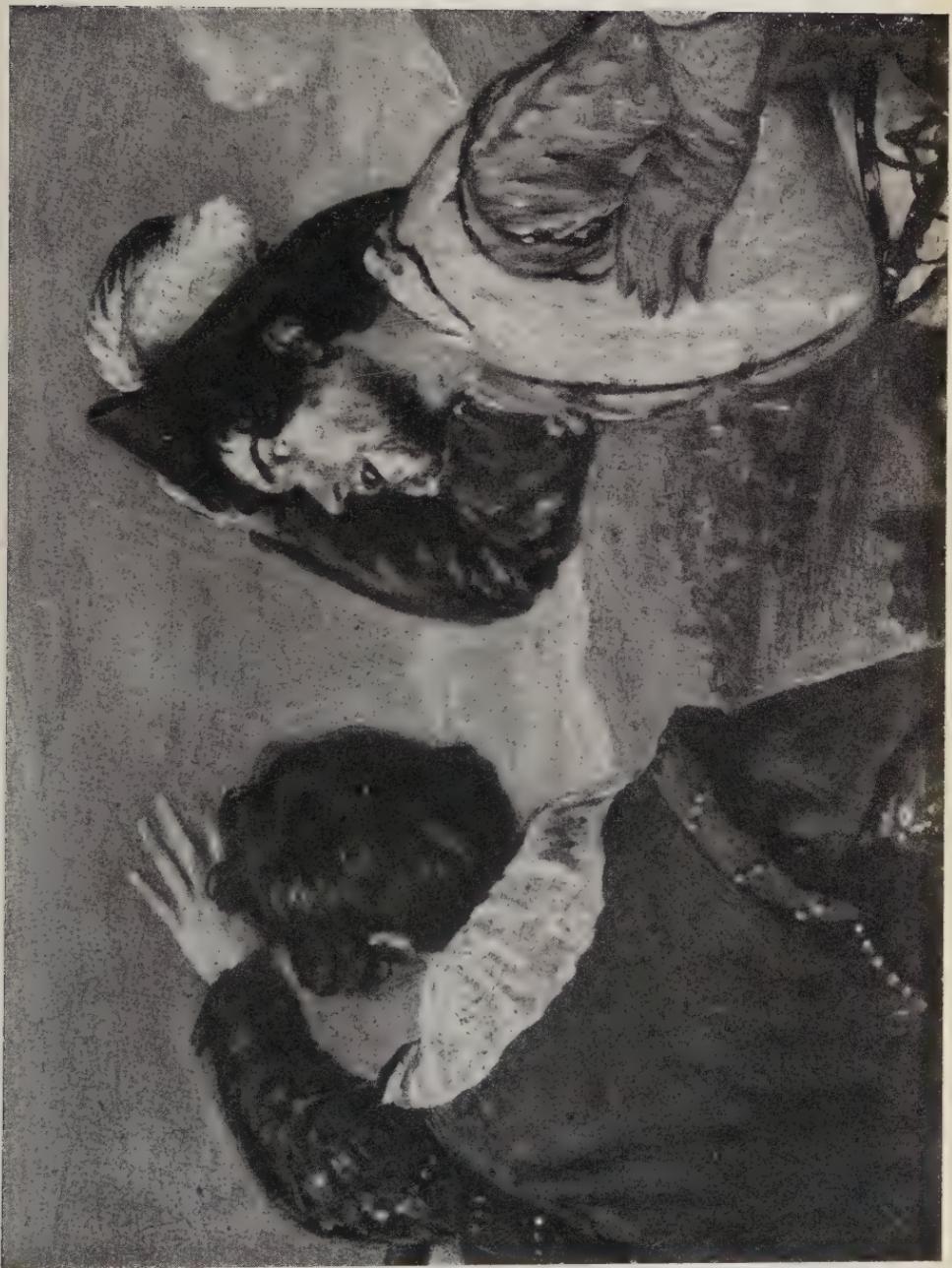
Queste idee si trovano già svolte con maggiore ampiezza più di vent'anni fa in un mio saggio su 'un San Tommaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600' (in *Vita artistica*, 1927); ma perchè non sembrano giunte tuttora a notizia degli storici dell'arte di Spagna, ho creduto buono riassumerle in questa fortunata occasione.



I - Velazquez: 'rissa all'ambasciata di Spagna' (1630)



2 - Velázquez: 'la rissa del 1630' [particolare]



3 - Velazquez: 'la rissa del 1630' [particolare]



4 - Velazquez: 'la rissa del 1630' [particolare]

Roma, Collezione dell'Aurora

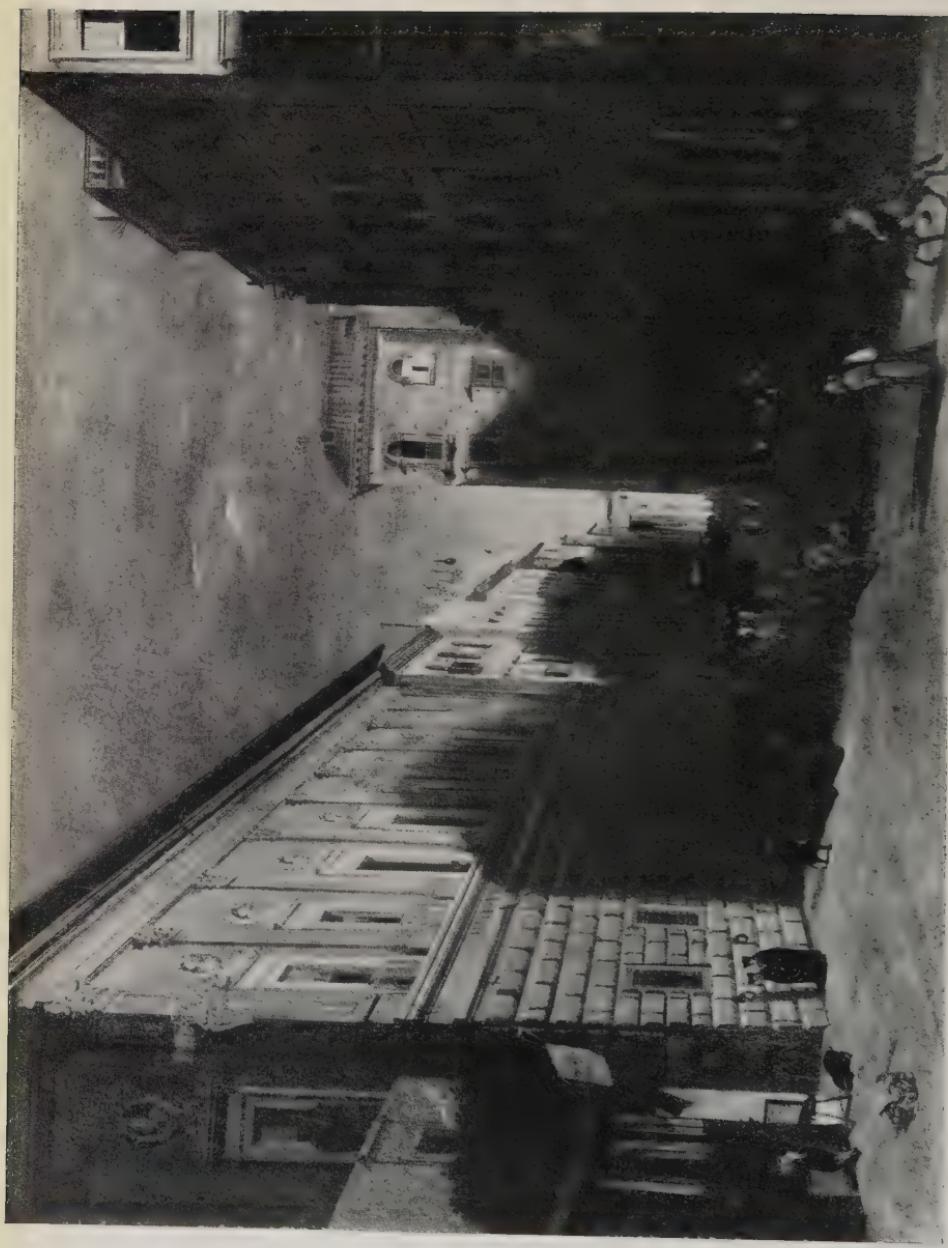


5 - Velazquez: 'la rissa del 1630' [particolare]

Roma, Collezione dell'Aurora







8 - Viviano Codazzi: Palazzo Gravina a Napoli

Firenze, raccolta privata



9 - V. Carducho: incontro di Certosini (c. 1626)

Collezione privata

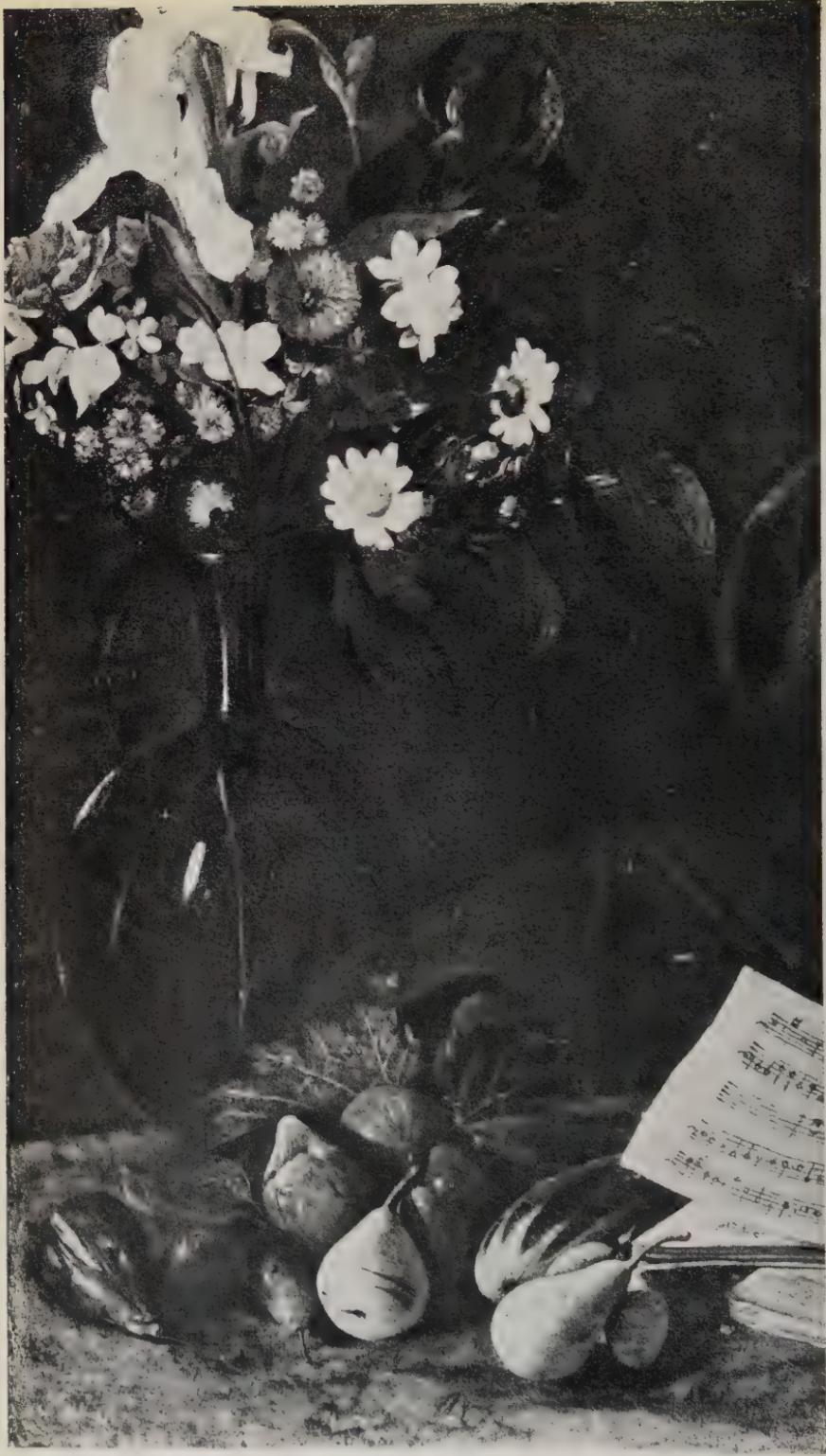


10 - D. Fetti: 'la parabola dei vecchi' [particolare]

Collezione privata



II - Aniello Falcone: 'Elenosima a Napoli'



12 - Caravaggio: 'natura morta'

Leningrado, Eremitaggio

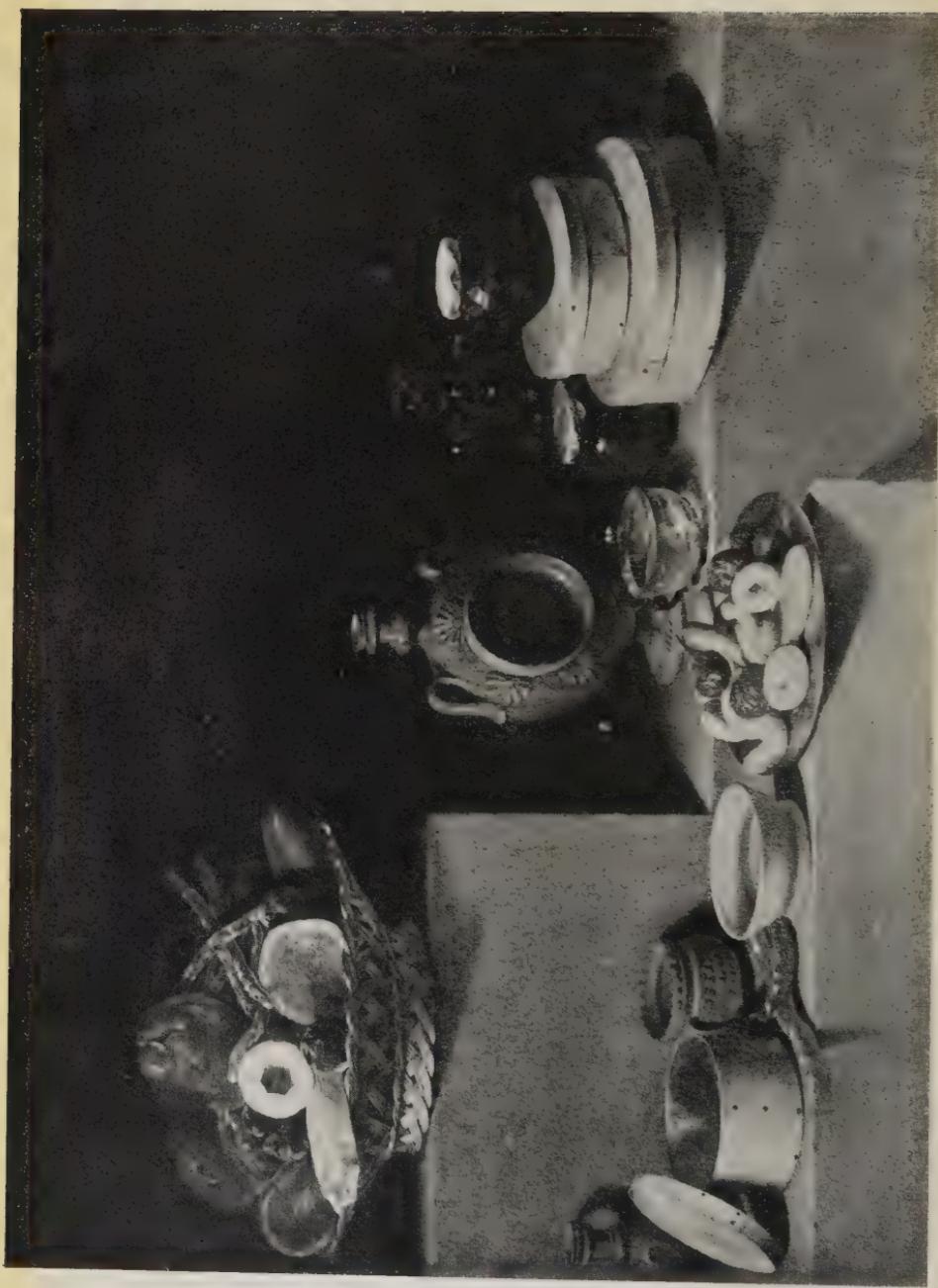


Collezione privata

13 - Anonimo Romano c. 1620-30: "natura morta"







Dopo aver dunque agganciata quella più antica cultura con quella del Caravaggio (chè l’‘Adorazione dei Magi’ del 1619 appare davvero una perfetta collimazione toscano-caravaggesca), Velazquez, venendo a Roma nel 1630, poteva rimeditare sul posto la portata quasi senza limiti di quei precedenti e, ora, la nuovissima soluzione in mano ai pittori ‘a passo ridotto’.

Ma perchè si è visto che, nell’impallidire del mio ricordo della ‘Rissa’, il napoletano Falcone era quasi venuto a fiancheggiare da pari a pari il Velazquez (‘giusto a mezza via tra il Velazquez e Aniello Falcone’), una giustificazione occorre anche su questo punto.

Non ve n’è di migliore che in questo dipinto inedito (*tavola II*), ritrovato da poco in Napoli, dove, anche nello splendore dell’aria cruda e limpida, il Falcone viene più vicino al Velazquez che non possano i ‘bambocciari’ di Roma, per osservanza caravaggesca sempre più contrastati di lume o, come si diceva nella lingua degli studi, più ‘sbattimentati’.

Ma, nella comune ascendenza caravaggesca, l’affinità mentale col Velazquez è anche nello svuotamento del soggetto che, probabilmente di origine sacra (forse la carità di Santa Lucia e di Santa Elisabetta), è svolto senza più tracce di sutura col quadro ‘composito’ di storia ecclesiastica, anzi come una comune scena di elemosina all’aperto fra il popolino di Napoli. Ed è un dipinto da toccare forse prima del 1640.

Nel suo gran libro sul Velazquez, molti anni fa, Carl Justi, provandosi a spiegare questa inclinazione veristica del pittore, tanto più sorprendente nell’addetto a una corte stringata e d’etichetta come la spagnola, insiste su una certa qualità obiettiva dello spirito spagnolo (a contrasto con l’altra opposta di sogno mistico, trascendente) e si appella a certi aspetti di Cervantes, di Lope, di Calderon. Giusto. Perchè non ricordare anche questo? Ma, nella ‘relativa’ autonomia della storia dell’arte figurativa, resterà sempre che la cultura novellistica dei toscani emigrati e soprattutto la rivoluzione del Caravaggio e dei suoi, presenti a Roma nel 1630, saranno sempre più decisive che non siano le parti picaresche e di ‘genere’ popolaresco nella letteratura spagnola di quei tempi.

Nell’arte figurativa la rivoluzione ‘realistica’ fu insomma più completa e, per questo, più avversata. Non è un caso, ma un destino sociale, che il Caravaggio e i suoi, compresi gli spregiatissimi ‘bambocciari’ e il Velazquez medesimo (salvo la sua intatta fama locale come pittore di corte, e qualche grido ammirativo di colleghi di passaggio, dal Gior-

dano al Mengs) non siano stati intesi a fondo che nella seconda metà dell'Ottocento (non voglio dire dopo il 1848 che sarebbe precisazione troppo materiale). La critica aquilica (e non v'era, si può dire, posto che per quella) nella stretta del braccio secolare, li aveva ricosutti per più di due secoli, in ossequio alle istituzioni. Questa è una storia che porterebbe lontano, ma, come andò, è facile egualmente intuirlo. Era stata una pittura che vedeva chiaro anche al di là dell'arte e che, per non aver uso di parola, doveva salvarsi senza dir motto o tutt'al più mormorando: saremo intesi fra due o tre secoli. Ciò che, infatti, si è poi verificato.

ROBERTO LONGHI

UN MOMENTO IMPORTANTE NELLA STORIA DELLA 'NATURA MORTA'

Mi è SEMPRE sembrata coincidenza fortemente simbolica che, nell'ultimo decennio del '500, Jan Bruegel 'dei Velluti' si trovasse a Milano in cordiale contatto col collezionista cardinale Federigo Borromeo proprio mentre questi riceveva, o stava per ricevere, da Roma, in dono dal cardinal Del Monte, il 'canestrino di frutta' di Michelangelo da Caravaggio, oggi all'Ambrosiana.

Tra quel dipinto apparentemente modesto, e invece 'in toto' rivoluzionario, e le microscopie florali dipinte da Jan Bruegel per il cardinal Federigo, si dibatte, da quegli anni il destino della 'natura morta' nell'arte e nella critica.

E non che il canestrino del Caravaggio fosse veramente compreso subito. Lo stesso marchese Giustiniani, mecenate del grande pittore, mentre stava stendendo, forse verso il 1620, le sue distinzioni sui modi della pittura ed elencandoli in grado ascendente, poneva in uno dei gradi più bassi (il quinto su dodici!) il modo del 'saper ritrarre fiori ed altre cose minute' (súbito dopo lo spolvero, la copia da pitture altrui, la copia a matita o a penna e il ritratto come semplice somiglianza). Tanto più sorprendente perciò che a questo punto egli citasse in proposito un detto del Caravaggio senza avvedersi ch'esso veniva a sconvolgere, ad annullare anzi,

la sua accademica graduatoria: ‘Ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure’.

Cancellato così, con il semplice motto del Caravaggio, il criterio intellettualistico delle classi del rappresentabile, la distinzione del Giustiniani restava valida soltanto per il Bruegel. E tuttavia si è continuato ad usarla estensivamente nello studio generico della natura morta come ‘specialità’. Giovi riconoscere che la critica italiana, da circa quaranta anni, ha meglio inteso che fra la ‘natura morta’ come atteggiamento fiduciosamente ‘realistico’ del pittore di fronte a un brano naturale, e la ‘natura morta’ come sedulità descrittiva, come presunzione da erboristi o da scienziati di provincia, come sfoggio di tecnica diligenza, non era transito possibile. Ed è peccato che, per timore di non apparire a sufficienza idealistici, taluni di quei critici italiani si trattenessero dall’interpretare il Caravaggio come inventore del realismo moderno.

Ma il piano restava sempre più elevato di quello sul quale si poneva lo Hoogewerff quando, nel suo studio su ‘*Dedalo*’, 1925, fissandosi di nuovo sulla ‘specialità’, finiva a far dipendere il canestrino caravaggesco da presunte ascendenze fiamminghe risalenti almeno fino a Joost van Cleve; mentre nulla era inteso dei ben più risolutivi fatti lombardi che, del resto, venivano criticamente resi esplicati soltanto qualche anno dopo come ‘precedenti’ del Caravaggio.

Ma, anche senza rimontare tanto addietro, non è dubbio che la ‘natura morta’ del ’500, prima del Caravaggio, appartenga alle tipiche specificazioni intellettualistiche di quel secolo e abbia posto prevalentemente tra le ‘rariora et curiosa’ dei gabinetti di meraviglie; tali erano le strane composizioni a indovinello figurale dell’Arcimboldi e le inutili microscopie dei fiamminghi, estrema degenerazione dell’acutezza lenticolare del grande, ma pericoloso, ’400 nordico, che ora finiva di scadere a lavoro di pazienza da monache e da certosini. In che modo, senza scendere così in basso, queste pittoriche ‘patiences’ si incontrassero, sotto specie di divisione tecnica, con le tendenze ‘neomistiche’ della Contro-riforma e qui anzi producessero una migliore ibridazione è cosa ancora da studiare nei particolari. Su questo piano stanno per esempio la nature morte attente, ma come contrestate, della trentina Fede Galizia, che presto figureranno nell’antologia della rivista; e tale venatura mistico-tecnica, pur con la notizia mediata dei nuovi avvenimenti caravagge-

sci, continua in Ispagna e, più ancora, in Francia. È ora, anzi, di gran moda a Parigi parlare di Baugin, Linard, Louise Moillon, dello strasburghese Stoskopf e di altri simili. Ma i rapporti presunti con la 'réalité' di de La Tour o dei Le Nain sono, in verità, molto scarsi e come umiliati da quel velo di pazienza.

Dal Caravaggio aveva invece cominciato ben altro e, si può dire, la pittura moderna. Quando si dice che una natura morta del Caravaggio 'sembra già' Courbet o Manet, può sembrar che si adopri lo stivale delle sette leghe, ma resta che se non si intende subito perchè la caraffa di fiori della 'suonatrice' di Leningrado /tavola 12/ sia più vicina a quei moderni che non a Bruegel 'dei Velluti', la discussione non può che smarrirsi.

Il Bellori, che era il Bellori, e cioè l'accademico più incapitato della nostra critica d'arte, ebbe tuttavia il buon senso d'intendere e di affermare che dopo 'i fiori e frutti sì bene contrafatti' del Caravaggio giovine, 'da lui vennero a frequentarsi a quella maggior vaghezza che tanto oggi diletta'. Non sappiamo in che anno il Bellori giungesse a questa conclusione, stampata soltanto nel 1672. Se dovessimo tenerci a questa data, allora i conti non tornerebbero perchè l'allusione sarebbe a Mario dei Fiori o ad Abraham Bruegel, che di Caravaggio non sapevan più nulla; tante cose eran successe nel frattempo. Occorre perciò tornare indietro almeno fino al Baglione, che, per quanto nemico personale del Caravaggio, eppure non alieno dall'imitarlo, ci offre nel 1642 almeno tre passi importanti per il recupero delle prime vicende della natura morta post-caravaggesca.

Un passo è nella vita di Tommaso, detto Mao, Salini (protetto del Baglione e noto per le sue zuffe col Caravaggio), dove, dopo citati i quadri religiosi di una sua prima e 'diligente' fase, soggiunge: 'Quest'uomo diedesi a ritrarre dal vivo, e varie cose dipingeva, ed assai bene le imitava'; poi specifica: 'Si mise a fare de' fiori e de' frutti ed altre cose, dal naturale ben'espresse; e fu il primo, che pingesse ed accomodasse i fiori con le foglie ne' vasi, con diverse invenzioni molto capricciose e bizzarre, i quali a tutti recavano gusto, e con gran genio sì bravamente li faceva, che ne trasse buonissimo guadagno'.

Per chi abbia pratica delle formule del Baglione, questo è il linguaggio ch'egli impiega soltanto per i caravaggeschi. E, che dimentichi il precedente del Caravaggio, mentre in un senso può svelare il suo malanimo, nell'altro spinge ad

ammettere che, dopo i pochi esempi lasciati dal grande inventore prima del 1606, la prima e più intensa ‘ripresa’ fosse quella di Salini: e di tal forza da raffigurarla quasi come secondo fondatore della natura morta ‘realistica’.

E poichè il Salini morì nel 1625 e il Baglione colloca la particolare attività che ci sta a cuore in una sua seconda fase (le parole ‘quest’uomo diedesi’ segnano infatti uno stacco temporale) dovremo credere che le nature morte del Salini fiorissero, per dir così, nell’ultimo quindicennio della sua vita, tra il ’10 e il ’25.

Un’altro passaggio significativo è nella ‘Vita di Gio. Battista Crescenzi’, nobile mecenate, pittore, architetto, che, recatosi in Spagna nel 1617, subito dipinse per Filippo IIIº ‘una mostra di cristalli variamente rappresentati, altri con appannamenti di gelo, altri con frutti entro l’acqua, chi con vini, e chi con varie apparenze e la diligenza di quest’opera meritò il gusto di quel Re’.

Siamo dunque negli stessi anni della ripresa caravaggesca rilevata nel Salini; i ‘cristalli’ della descrizione sembrerebbero pendere soltanto sulla diligenza alla fiamminga (sebbene ‘diligenza’ sia usato anche per il Caravaggio giovine), ma ‘gli appannamenti di gelo’ e i ‘frutti entro l’acqua’, ci riportano sicuramente in ambito caravaggesco. Ciò che, del resto, può trovar conferma anche nel fatto che il Crescenzi, amico e patrono di tanti artisti, scegliesse per compagno del suo viaggio spagnolo proprio il caravaggesco viterbese Cavarozi.

Il terzo brano si legge nella Vita di Pietro Paolo Gobbo da Cortona detto il Gobbo de’ frutti (e più tardi, per cattiva lettura del Malvasia, de’ Carracci; coi quali non sembra aver mai avuto contatti particolari). Nato verso il 1575, morto verso il 1635, il Gobbo si educò ancora nella solita cerchia di casa Crescenzi, ‘e diedesi a dipingere i frutti dal naturale, e in quel genio non si poteva far meglio; e quelli Signori avevano gusto di fargli trovare di bellissimi frutti, e d’uve diverse, acciocchè al segno di valentuomo egli giungesse. Ritraeagli eccellentemente, sicchè ne prese tal nome ch’egli il Gobbo de’ frutti chiamavasi. E di vero quest’uomo esprimevali bravamente con gran forza e con vivacità assai naturale, sicchè veri, e non dipinti pareano’.

Anche questo brano è da ritenere, notando però che è difficile collegarlo coi dipinti riferiti al Gobbo dal Marangoni (1917) e che sembrano posteriori al ’35, anno estremo della vita del pittore.

Questo della triade Salini-Crescenzi-Gobbo, fu dunque, ve n'è più che un sospetto, il momento principale della storia della natura morta caravaggesca; fin'oggi ancora da ritrovare nelle opere.

Non avevo infatti mai incontrato nulla che mi suggerisse la verosimiglianza di un ritrovamento, prima di vedere, recentemente, questi due eccezionali dipinti /tavole 13, 14/ che, in tutto l'ambito della così detta 'specialità', suonano come un fatto nuovo, e di quei tempi.

Come non s'era più visto dopo il Caravaggio, la natura, prescelta ma non accomodata, appare com'è (o è come appare): una rivelazione di umori, di materia mutevole, di linfe che gemono fra i contrasti della luce passante. La lezione del Caravaggio, dal 'canestrino' dell'Ambrosiana alla 'natura morta sulla tovaglia' di Washington, mi pare intesa come meglio non si poteva e, persino, portata più avanti. Perchè, qui il macchiatto che annulla, e lì l'emergenza che rivelà il tenero dei riflessi umidi e l'aspro dei nodelli dei piccioli; i corimbi di fiori fiammanti, le foglie sparse; ogni particolare insomma si scioglie in una felicità di contrasti che dalla severità del Caravaggio riesce ad un'eleganza irruente di tono popolare. Neppure un oggetto che sia scelto per il suo pregio, neanche le caraffe. Ora pensiamo ai fiamminghi, agli olandesi, ai francesi; quasi sempre riaffondano nella pazienza. Salvo qualche divagazione troppo insistita nei tralci, e la pienezza vitale quasi scoppiante da sembrare qua e là presagire l'abbondanza dei napoletani, questi due dipinti restano piuttosto in una stringatezza che non può, ci sembra, oltrepassare l'estremo del '25; o superarlo di poco ove si volesse tenere aperta anche l'eventualità del Gobbo de' frutti.

Se li abbiamo collocati bene, resterebbe ora da vederne il seguito. Ma ci poteva essere? Poco più di un decennio dopo, la folata barocca avrà investito anche la natura 'morta'. Mario dei Fiori dipingerà ormai i festoni vegetali sulle specchiere dei principi romani. La 'natura morta' semplice è scaduta e sepolta assieme con lo spirito caravaggesco. E degli accozzi 'compositi' fra il 'barocco' e la vecchia sedulità nordica, che pur continuano, meglio tacere. I 'fioranti', come li si chiamava ormai, non pensano di potere mai più uscire dal rango della 'inferior pittura'. Nel 1670, uno di essi, Abraham Bruegel, diceva infatti che 'i pari suoi' non contavano nel novero dei pittori; 'bagattelle che quasi ognuno sa fare'. Il capovolgimento della elementare dichiarazione caravaggesca era completo. E non che a Napoli e a Genova

non vi sia ancora qualcosa da scoprire fin verso la metà del secolo: incerto è, ad esempio, il caso del Porpora, allievo del Falcone; e a Genova il Vassallo, giungeva a dipingere quella ‘natura morta in cucina’ che nella Galleria Cook fu lungamente attribuita al Velazquez. Nulla però mai, che possa reggere al confronto del caso odierno.

Fuori d’Italia. Dopo la nota stringatezza del Cotán, vi sono, s’intende, gli stupendi inserti di Velazquez nei suoi quadri popolari, ma non esempî ch’egli ci abbia voluto dare di nature morte sole. Tra il ’20 e il ’30, a Madrid opera anche il Van der Hamen y León coi suoi molti ‘floreros’ e ‘fruteros’ e ‘bodegones’; e in questi due /tavole 15, 16/, firmati nel ’26, che mi paiono fra i più belli, è da supporsi un ricordo dei ‘cristalli’ del Cavarozzi; ma la esposizione degli oggetti vi ritorna ‘classistica’, quasi rituale; e l’applicazione ai particolari è troppo più ‘saputa’ che ‘vista’. Nel decennio seguente poi, lo Zurbaran, caravaggista curiosamente ‘à rebours’, sembra nuovamente deporre su invisibili altari le sue nature morte poderose e devotissime. E, anche a lasciar da parte il caso più complesso e squisito dell’Olanda, dove pur si attende sempre, e probabilmente invano, una natura morta della mano propria del Ver Meer; a parte anche i pittori di ‘inganni’ ottici, dei ‘trompe-l’oeil’, che dal misterioso Remps arrivano fino ad oggi, per trovare qualcosa di più valido entro il Seicento meglio è ancora tornare in Italia. Non è un caso se verso la metà del secolo, l’unico pittore che, nell’interpretazione, superi ampiamente la ‘specialità’, pur dopo essersela ritagliata nella ‘pittura di strumenti musicali’, è, come il Caravaggio, un bergamasco: Evaristo Baschenis.

Qualche umile fatto nell’Italia del Settecento. A Bologna nel ‘pittore di Rodolfo Lodi’; poi le ‘librerie’ del Crespi, e poche altre cose. Poi la grande giuntura di Chardin; poi le nature morte di Goya, di Courbet, Manet e ‘tutti gli altri’. Ecco perchè Caravaggio ‘sembrava già...’.

ROBERTO LONGHI

UN DISEGNO PER LA GRANDE-JATTE E LA CULTURA FORMALE DI SEURAT

SI VEDRÀ quest'anno a Venezia una mostra dei disegni di Seurat. E c'è da sperare che riesca bene, dato che alla realizzazione della mia proposta, subito accettata, collabora il Rewald ch'è il miglior conoscitore dell'argomento.

Un argomento scelto bene, io credo, perchè non si tratta, questa volta, di astrarre dal complesso dell'opera di un pittore una 'specialità' grafica, ma proprio di presentare il mezzo, quasi predestinato, col quale Seurat seppe esprimere più pienamente il suo genio, senza cioè i residui scientifici quasi sempre reperibili nei quadri compiuti (e che restano tuttavia, s'intende, grandi opere d'arte anche senza accomodarsi del titolo, ingannevole ed elusivo, di capolavori).

Questo disegno (*tavola 17*), da me visto a Parigi poco tempo fa, verrà anch'esso a Venezia; particolarmente raro perchè inedito e studio per la famosa 'Grande-Jatte' del 1886. V'è bisogno di insistere sulla purezza mentale che lo informa e che quasi non dà luogo a stabilire quale sia stata la strada 'de sensu ad intellectum'? La elementarità di soluzione formale non s'impaccia qui, come nei dipinti definitivi, di 'mélange optique' e di ricerche fotocromatiche: è solo la diversa densità del bianco e nero, la diversa precipitazione della luce che serve a ricreare la materia; emergendone una forma severa come in un basalte egiziano o come da uno 'spolvero' di Piero della Francesca. Fine ultimo di Seurat, quello, dunque, di una gravità formale suprema e, per più vie, di 'antico' aspetto.

Ma per che vie? La critica, purtroppo, sulla traccia degli appunti di Seurat stesso e dei suoi vicini (Signac, Anquetin) si è quasi esclusivamente indugiata sulle escogitazioni cromatiche del maestro (studi sui metodi di Delacroix, sui testi scientifici di Chevreul, ecc.). Poco invece si è fatto per recuperare la cultura formale di Seurat, forse anche più essenziale dell'altra. E bisognerebbe riparare.

A questo proposito il passaggio più importante è quello che si trova nel Blanche, ch'era della stessa generazione. Occorre saperlo leggere, perchè in parte guasto dal solito dentino avvelenato, ma resta sempre intelligente soprattutto nella stesura più vasta (non in quella monca citata dal Rewald) che è nel volume del 1930, '*Les Arts Plastiques*', a p.

267-268. 'Ce qu'on a peu décrit, c'est le milieu "académie de peinture" et notamment Julian où il [Seurat] s'est affirmé alors qu'il était encore étudiant. Il y aurait un essai à écrire sur Seurat, Angrand, Signac et l'école des pointillistes d'académie, primés vers 1883-1884-1885 dans les concours d'atelier. À la base de leur dessin, nous discernons des principes géométriques primaires que l'on enseignait alors, qui devenaient commodes pour la construction d'une figure nue, mais que Seurat sut styliser et qu'il appliqua même à la distribution de la lumière en blanc et noir.'

Quand nous travaillions chez Gervex et Humbert, à la rue Verniquet, académie assez pauvre en sujets brillants pour les Salons, où il importait d'obtenir des récompenses, il nous fut dépêché de chez Julian, à titre de moniteurs et de stimulants, tels forts en thème dont le nom n'a pas été retenu; nous attendions toujours le fameux Seurat annoncé, mais ce furent Angrand et un nommé Cassard que l'on nous manda. Avec le jeune Jean Ajalbert, déjà poète naturaliste de la banlieue de Paris, nous allâmes faire des croquis sur les fortifications, aux usines de Suresne, à Montmartre et à l'île de la Grande-Jatte, rives inspiratrices de Seurat. Chacun construisait ses figures et les modelait comme Seurat. La mode était de faire des croquis d'après les baigneurs de la Seine et le peuple de Suresne et de Lavallois. Si bien que quand les fameuses toiles, d'abord la *Baignade* (1884, celle-ci, aujourd'hui honneur de la Tate Gallery à Londres, mais déjà désaccordée, dépouillée de sa lumière et de sa résonance), puis *Un dimanche à la Grande-Jatte* (1886); quand ces œuvres-drapeaux furent exposées aux Indépendants, ce n'est pas nous qu'elles étonnèrent par leur audace. Leur schématisation, nous la trouvions tout académique. Je crois me souvenir que nous étions plus sensibles au pointillisme de Henry-Edmond Cross'.

Se anche lievemente alterato dalla parzialità e dal dispetto, questo brano d'ambiente artistico, poco dopo l'80, è pienamente azzecato. Ma ora si domanda: che cos'era quel curioso disegno geometrizzante? Anche se accademico, o forse proprio per questo, non poteva che rifarsi a precisi precedenti culturali. La cultura prevalente delle accademie era ancora sulla traccia di Ingres (Lehmann allievo di Ingres fu maestro di Seurat all'École des Beaux-Arts), ma anche Ingres non era tanto un classicista quanto un 'primitivista' a suo modo; guardava Raffaello, ma raccoglieva Masolino. Ci sarebbe anzi da fare un curioso studio nell'agganciare,

entro la pittura francese dell'Ottocento, le varie riprese del disegno 'arcaistico' all'italiana: prima nel gruppo di Ingres e dei contemporanei 'Nazarener'; poi nella generazione degli allievi di Ingres, Mottez soprattutto che, verso il '46, negli affreschi di Saint Germain l'Auxerrois, s'ispira non già a Raffaello ma al Quattrocento italiano e forse a Fouquet; poi nella nuova generazione arcaizzante di Puvis de Chavannes che sbocca ormai ai tempi di Seurat e di Gauguin e dei Nabis, tutti anch'essi arcaizzanti e, quel che più preme, 'italianisants'. 'A cette époque-là (pourquoi?), un des sarcasmes que nous adressions à un peintre *intellectuel*, c'était: « *il fait du Quattrocento* », rammenta altrove Blanche; e l'impiego della parola italiana, così raro in Francia, significa molto, già esso solo, per il richiamo di quella cultura.

Ma, per venire a Seurat e alla sua disperata serietà di ricerca, l'aggancio col precedente di Puvis, già complicato con un impoverimento di classicismo Poussiniano, si sente poco portante. Ci si provò, di fronte alla *Grande-Jatte*, il Fénéon, dicendo: 'dessin hiératique et sommaire... comme d'un Puvis modernisant'. Modernizzante o più strenuamente arcaizzante? Stessa incertezza negli altri critici della prima ora: Paul Adam e Mirbeau si rifacevano ai 'cortei faraonici', Moréas alle 'processioni panateneiche', Verhaeren all'arte gotica. Ma, così, non si usciva dal generico. Andava poco più oltre Gustave Kahn, nel 1891, citando oltre che gli egiziani anche i 'primitivi' e, più ancora, gli affreschi greci (?) e le statue di Fidia...

Su quella parola 'primitivi', sostituita allora nella critica a quella generica di 'gotici', ci si può soffermare. Essa veniva, credo, non dalla lingua degli studi ma da quella della storia dell'arte. C'era stato in quegli anni qualche cosa di più preciso nei suoi confronti. Subito dopo l'80 e prima della *Baignade* e della *Grande-Jatte*, Seurat sfogliava assiduamente i libri della biblioteca dell'*École des Beaux Arts* e, come rammenta il Coquiot, glie li forniva con premura cordiale il grande 'italianista' Eugenio Müntz. Precisamente nell'80 uscivano ne 'L'Art' gli articoli di David Sutter, già professore d'estetica all'*École*, dove le definizioni prospettiche sembrano cavate dalla trattatistica del Quattrocento italiano. Ed è provato che Sutter fu uno dei testi di Seurat. Ma v'era anche di meglio dei libri. Proprio in quegli anni il direttore dell'accademia, Charles Blanc, aveva fatto eseguire dal pittore Loyeux e porre nella Chapelle de l'*École des Beaux-Arts* alcune copie dagli affreschi di Piero ad Arezzo. Sarebbe

futile ostinarsi a credere che Seurat non le abbia vedute, studiate, e, soprattutto, intese.

Questa, per me, quasi certezza è già espressa nella seconda edizione del mio 'Piero della Francesca' (allestita nel 1942 e, per la guerra, apparsa nel 1946) dov'è detto precisamente (a p. 158): 'a proposito delle copie degli affreschi di Arezzo eseguite intorno all'ottanta, per incarico di Charles Blanc, dal pittore Loyeux, e che dovrebbero trovarsi ancora nella Chapelle dell'Ecole des Beaux-Arts, sarebbe molto importante ricercare se su di esse non abbia forse meditato il giovine Seurat che molto frequentò quelle aule d'accademia. Verrebbe così a indicarsi una fonte molto più solenne che non sia Puvis de Chavannes per il « neo-impressionismo » e per il « sintetismo ». Non ne scapiterebbe il genio di Seurat, ma la mediocre Oceania di Gauguin, rischierebbe, com'era da aspettarsi, di ridiventare un cavallaccio di ritorno dal contado aretino '.

La indicazione è stata subito rilevata ed accolta con favore in Inghilterra sia dal recensore del *Burlington Magazine* che ha persino voluto accertarsi che le copie di Piero sono sempre a rue Bonaparte, sia dal Kenneth Clark che ha pienamente ripreso l'ipotesi nel suo libro affascinante sul 'Paesaggio nell'arte' (Londra 1949). Non sembra invece ancora raccolta in Francia e perciò la ripeto qui in una rivista di più facile comunicazione.

Si trattava dunque d'intender meglio quali precisamente fossero i 'primitifs' cari a Seurat negli anni della *Baignade* e della *Grande-Jatte*. Primitivi che lo sovvenivano non soltanto per la metrica formale delle singole figure ma anche per il loro legamento prospettico in una partitura spaziale che, nei due famosi dipinti, è, anch'essa, completamente antitetica all'impressionismo.

E rimane che, fra le molte rievocazioni culturali del primitivismo, care alla pittura francese nell'ultimo ventennio del secolo scorso, quella di Seurat è certamente la più penetrante, sia per la sceltezza dell'antico richiamo, sia per la suprema intelligenza di chi ce l'ha riproposto in forma nuova e personalissima.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

TRAVERSI: *Un'opera e nuove notizie.*

Riscoperto da quasi un quarto di secolo, Traversi, pittore di ‘costume’ del Settecento napoletano, è meritamente entrato persino nei manuali e nelle antologie; e tutto per forza delle opere, perchè delle sue vicende si sapeva pochissimo. Nel primo saggio del ’27 non riuscivo neppure a spiegarmi come mai lo Zani, nella sua *Enciclopedia* del 1794, gli affibbiasse due date poco spiegabili, 1752-1769. Mi accorgo ora che la fonte, e per giunta rettificata, era nelle note del Bianconi alle ‘Pitture di Bologna’ del 1776, dove si legge addirittura questa breve biografia dell’artista: ‘Traversi Gaspare, Pitt. Napoletano discepolo di Solimena, si stabili in Roma, dove dipinse assai per una sua singolar speditezza, ma più distinguendosi nelle copie, per far le quali riuscì egregio. Ne’ quadri d’invenzione fu grandioso, di buon impasto e, di colorito vivace, come dalle tavole fatte per li PP. Min. Osserv. Rifor. di Castell’Arquato. Morì d’anni 37 nel 1769’.

Il ’52 dello Zani era insomma un refuso per ’32, anno di nascita del Traversi; morto dunque assai giovane, a trentasette anni. Ma perchè mai la citazione è sparsa in una guida di Bologna? La spiegazione è a carte 372-373 dello stesso libro, dove un gruppo appunto delle famose copie del Traversi è citato alla chiesa dell’Osservanza: ‘[i quadri] che sono nella Cappella [della sagrestia] e cioè dell’*Ecce Homo* del Guercino, e del S. Francesco di Annibale Carracci della Galleria Corsini, della Veronica, e del S. Gerolamo pur del Guercino della Galleria Barberini, e della Madonna di Guido della Galleria Bolognetti, copie fatte con tal esattezza di disegno, e freschezza di colorito, che a giudizio de’ Professori a’ quali sono presenti gli originali, possono servire di ottimi esemplari alli studiosi con maggior profitto degli originali medesimi, presentemente in gran parte pregiudicati,... tutti son copie fatte in Roma da Gaspare Traversi, il quale vi fece di sua invenzione la S. Maria Maddalena per accompagnamento... sugli armadi l’*Ecce Homo* è replica del detto Traversi’. Queste copie d’eccezione, non ancora citate nella guida del ’55, compaiono in quella del ’76; e scompaiono dopo il rifacimento della Chiesa nel 1828.

Questa rara biografia bianconiana, a parte la precisazione dei brevi termini della vita del pittore (ciò che conferma la mia vecchia ipotesi di un curricolo non più che ventennale

di attività), non illumina di nuova luce l'arte del Traversi. Di fatti l'informazione sulle copie da quadri celebri non sembra neppur riguardare una prima esperienza giovanile, ma è da porsi piuttosto in rapporto colla commissione di quadri d'altare per gli Osservanti di Castell'Arquato che tocca al 1753 e che oggi è ben nota dopo l'esposizione parmense del 1948 (Catalogo del Quintavalle, p. 117-119); mentre l'attività del Traversi adolescente è documentata per il 1749 in Napoli dai quadri ancora acerbi di S. Maria dell'Aiuto.

Certo è che il Bianconi, nella sua biografia del '76, e cioè sette anni dopo la morte del Traversi, sembra non aver notizie affatto dei successi di lui come pittore di 'costume'. E furono poi gran successi?

Si può dubitarne quando si pensi al silenzio degli scrittori di Napoli, dove il pittore, a giudicar dall'aspetto dei suoi quadri più celebri, era pur tornato; e alla confusione col Bonito durata fino a ieri; quando, inoltre, tutto ciò si connetta con un'altra curiosissima novella sul Traversi fornitemi, qualche anno fa, dal noto pittore Giovanni Colacicchi. Leggendo il mio vecchio saggio, egli ebbe subito a rammentarsi di certi dipinti in casa della nonna materna, di casato Traversi, che si ascrivevano appunto ad un avo settecentesco di quel nome. E che i dipinti non uscissero per due secoli dalle mura di casa, dà a divedere che anche i pronipoti non conservassero notizie troppo brillanti sulla fama dell'antenato e si acconciassero a ritenerlo poco più di un abile dilettante.

Che egli sia stato molto di più è palese ormai dai suoi dipinti più famosi e si conferma da quest'altro, ancora inedito (*tavola 18*), dove il pittore ha ritratto, con modelli di casa, un 'minuetto in famiglia', che mi pare fra i bei quadri del secolo.

r. l.

DE CHIRICO E RUBENS.

Quando, alcuni lustri fa, Parigi rifiutò, piena di sdegno, la nuova pittura di De Chirico e, con pietosi necrologi lì-stati a lutto, pianse la sua immatura morte artistica, il Maestro, per abbandonare definitivamente i boschi d'Elicona, si guardò bene dal salire sulla rozza barca di Caronte. Preferì prenotare una comoda cabina per New York, sul più veloce transatlantico della *Gold Star Line*. Tuttavia in America i suoi nuovi quadri confermarono l'atto di morte parigino e, dalla California al Minnesota, lacrime di compianto caddero sulle vecchie tele metafisiche.

*De Chirico
e Rubens*

Ma De Chirico non era solo: la più insigne esteta del secolo, Isabella Far, vegliava su di lui. Fu probabilmente lei a suggerire che l'Italia, mai come in quel particolare momento, appariva fedele specchio alla definizione che ne aveva dato il Lamartine e che un morto, sia pure soltanto artisticamente, poteva trovarvi la sua America meglio che al di là dell'Atlantico.

Il Maestro, infatti, cercò consolazione fra i collezionisti d'arte di Prato e del Varesotto. Questi appassionati cultori delle Belle Arti, nell'apprendere che il celebre pittore metafisico aveva disertato così grassi mercati artistici, non celarono dapprima una certa diffidenza, ma ascoltando poi la sua voce, più severa di quella del Battista, ripetere, senza posa, che '*la vita è cosa passeggera*' e solo '*la serietà è cosa stabile*' si convinsero ch'egli era tornato in patria per assolvere una missione e aveva prescelto, per iniziargli, Prato e il Varesotto proprio per l'alta stima ch'egli nutriva in loro. Giorgio De Chirico, non vi era dubbio, era l'uomo inviato dal destino per debellare, una volta per sempre, la pittura moderna falsa e bugiarda: bisognava convincersi con lui che '*la serietà della pittura vien solo da una grande e profonda serietà*'.

Di serietà Giorgio De Chirico ne aveva da vendere. Non solamente sapeva ammonire i colleghi di prendere a modello le opere di un Raffaello e di un Tiziano, di un Leonardo, di un Rembrandt o di un Rubens, ma ancora più nobili propositi si sublimavano nei suoi apocalittici sermoni sul disegno e sul colore, sul nudo e sulla composizione, e, soprattutto, in quello sul ritratto ufficiale, che, meglio degli altri, era consone a quei magici tempi colmi d'eroismo.

La rinata fama di Giorgio De Chirico non si arrestò alla piccola cerchia provinciale: oggi è così saldamente affermata nei maggiori centri artistici della penisola, che la serietà che distingue il carattere del Maestro è diventata proverbiale fra noi. Tanto che un deputato, in occasione della recente discussione sul bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione, per dar peso ai propri argomenti, citò, in piena Camera, alcuni passi del pittore intorno all'*assassinio della civiltà*.

Ma di quale civiltà ragiona Giorgio De Chirico? Di quella reale o di quella *fumiste*? Confrontando qui riprodotti *tavola 19 a, b / il 'Marte' di Rubens e l'"Autoritratto con l'elmo" di De Chirico*, si dovrebbe credere ch'egli alluda a una civiltà per burla che pigramente ha dimenticato se stessa.

Al veder De Chirico investirsi in fretta cavaliere, indossando una corazza non sua, calcando sulla chioma sconvolta

un elmo preso in prestito di soppiatto, sorge imperioso il bisogno di strappargli di dosso le armi rutilanti e, a dispetto degli aurei consigli di Isabella Far, ammonirlo pubblicamente: 'Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse'...

*De Chirico
e Rubens*

Antonio Fornari

ANTOLOGIA DI CRITICI:

COMTE DE CAYLUS - (c. 1750).

Ognuno una storia a suo modo.

'...On sait que tous ceux qui étudient l'histoire la lisent suivant leurs différents goûts et suivant l'objet de leurs recherches. L'homme de lettres n'y voit pour l'ordinaire que des faits, des dates et des autorités; le politique, que le ressort des opérations du gouvernement; l'homme moral, que la justice ou la prévarication; l'homme pieux, que la soumission à la divinité et le ridicule de la religion qui n'est pas la sienne... l'amateur [de peinture] que les sujets heureux pour la peinture, c'est-à-dire ceux d'un instant marqué, et qui, sans trouble et sans confusion, permettent d'exposer un sujet clair aux yeux de quiconque le regarde...' (dal volume: 'Vies d'artistes, etc.', Paris, Renouard, 1910, p. 125-126).

La 'chanterelle' di un Tiziano appena dipinto.

'J'ai vu un tableau à Venise [qui] mérita toute mon attention par la partie dont je vais vous rendre compte. C'était un grand tableau de chevalet demeuré jusqu'alors dans la première bordure, et le recouvrement de la feuillure fort dorée sur la toile avait conservé la couleur plus d'un pouce dans toutes les parties du contour, telle qu'elle était assurément au moment où on l'avait placée. L'orpin et l'outremer purs formaient la couleur du ciel le plus éloigné; les autres teintes se voyaient en proportion, dans le pourtour, d'une force et d'une hauteur correspondantes, tandis que le reste du tableau, ayant été travaillé pour le temps, ce bon ami des bons tableaux, était d'un accord absolument différent mais toujours admirable. Ces teintes, incontestablement telles qu'elles étaient sorties de la main du Titien, j'étais dans l'épouvante; on avait peine à concevoir, avec une telle chanterelle, quel était l'accord que ce tableau pouvait avoir pré-

Caylus senté; car on ne peut révoquer en doute que sortant des mains du Titien dans son meilleur temps, il n'en ait eu un, et un merveilleux'. (op. cit., p. 146).

LANZI - 'Storia pittorica della Italia' Bassano, 1809.

Metodo dell'attribuzione.

Tali cose, però, che si avvertono ancora in distanza, non bastano sempre per pronunciar francamente ch'è tale opera sia del Vinci, per figura, non del Luini, ch'è in tutto il seguita; o che quell'altra sia original del Barocci, non copia esatta del Vanni. I periti avvicinansi allora al quadro, per farvi sopra quelle diligenze che si costumano nelle giudicature, quando trattasi della ricognizione di un carattere. La natura per sicurezza della società civile dà a ciascuno nello scrivere un girar di penna, che difficilmente può contraffarsi o confondersi del tutto con altro scritto. Una mano avvezza a muoversi in una data maniera, tien sempre quella: scrivendo in vecchiaja divien più lenta, più trascurata, più pesante; ma non cangia affatto carattere. Così è in dipingere. Ogni pittore non si discerne solo da questo, che in uno si nota un pennello pieno, in altro un pennello secco; il far di questo è a tinte unite, di quello è a tocco; e chi posa il colore in un modo, e chi in altro; ma in ciò medesimo, che a tanti è comune, ciascuno ha di proprio un andamento di mano, un giro di pennello, un segnar di linee più o meno curve, più o meno franche, più o meno studiate, ch'è proprio suo: onde i veramente periti dopo assai anni di esperienza, considerata ogni cosa, conoscono e in certo modo sentono, che qui scrisse il tale o il tal altro. Nè essi temono di un copista benchè eccellente. Egli terrà dietro l'originale per qualche tempo, ma non sempre; darà delle pennellate franche, ma comumente timide, servili, e stentate; non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà che gli fa mescolar la propria maniera coll'altrui in quelle cose specialmente che men si curano; com'è lo stil de' capelli, il campo, o l'indietro. ...Giovano talora certe avvertenze su la tela, e su le terre; onde alcuni usano ancora di far l'analisi chimica de' colori per saperne il vero. Ogni diligenza è lodevole quando si tratta di un punto così geloso, com'è accertare la mano de' grandi autori. Da queste diligenze dipende il non pagar dieci quello che appena merita due; il non collocare nelle raccolte più scelte ciò che ad esse non è di onore; il dare a' curiosi notizie che fanno scienza, non pregiudizj che fanno errore; come spesso avviene. Nè



Sandstone, 100' above base of Gypsum, Zeta 2.

Glossoptris trivialis



18 - Traversi: 'minuetto in famiglia'

Collezione privata



19^b - De Chirico: Autoritratto con l'elmo



19^a - Rubens: 'Marie' Neu-York



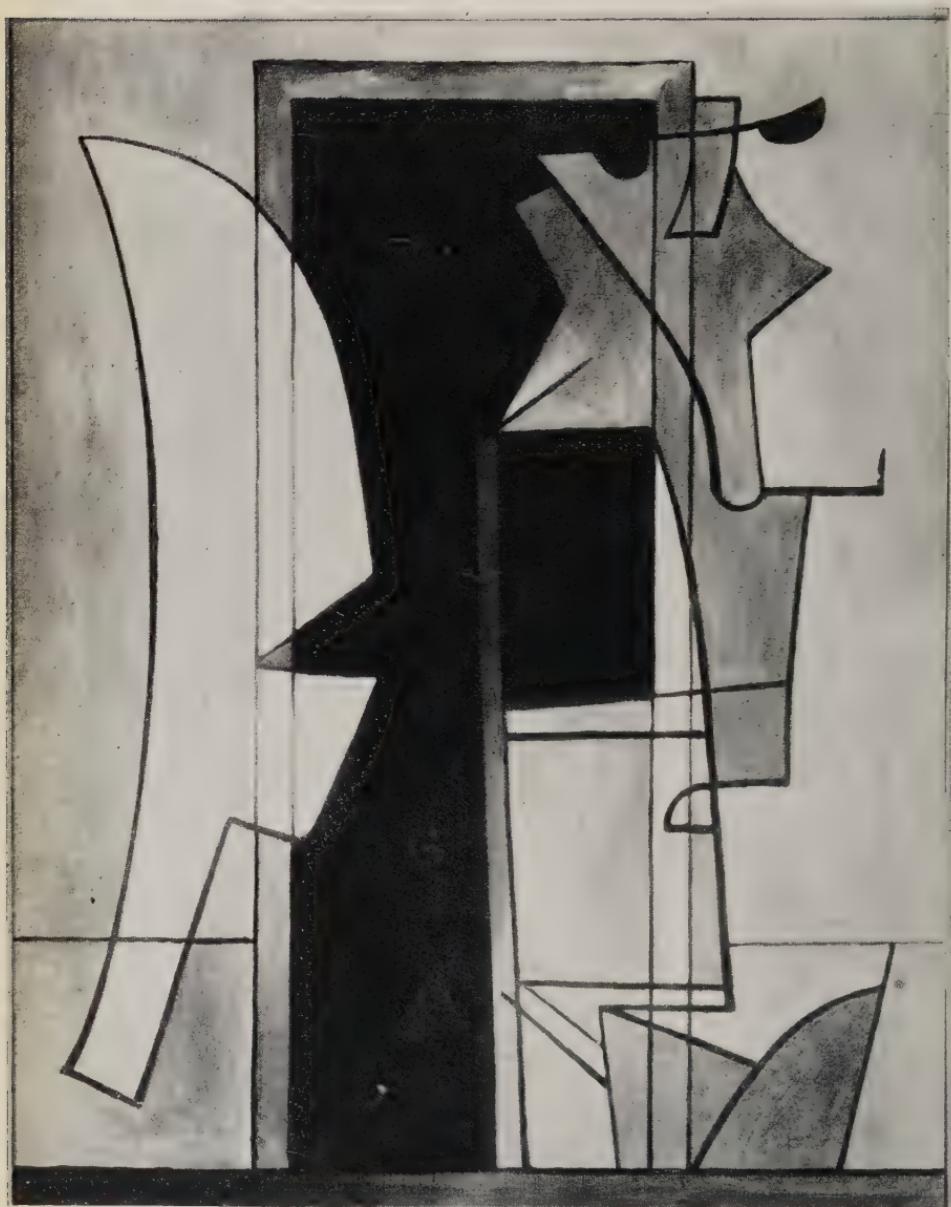
20 - Magnelli: *Donna seduta*

1914



21 - Magnelli: 'Peinture'

1915



22 - Magnelli: 'Peinture 300'

1936



23 - Magnelli: 'Sans crainte'

1945

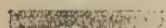


24 - Indovinello a premio

è maraviglia. È più raro trovare un vero conoscitore, che un pittor buono. È questa un'abilità a parte; vi si arriva con altri studi; vi si cammina con altre osservazioni: il poter farle è di pochi; di pochissimi il farle con frutto; nè io son fra loro'. *Lanzi*

Poetica di Guido Reni.

'E veramente questo artefice non tanto attese a copiar bei volti, quanto a formarsi in mente una certa idea generale ed astratta della bellezza, come sappiamo aver fatto i greci; e questa modulava poi e atteggiava a suo senno. Trovo che richiesto da un suo scolare «*in qual parte del Cielo, in quale idea*» fossero gli esempi di que' sembianti ch'ei dipingeva, additò al giovane i gessi delle antiche teste accennate poc'anzi, e soggiunse: voi ancora da questi esemplari caverete bellezze simili ai miei dipinti; se avrete ingegno da farlo. Trovo in oltre, che per una delle sue Maddalene tenne a modello un macinator di colori, testa volgarissima; ma sotto il suo pen, nello, emendato ogni difetto, aggraziata ogni parte, divenne una maraviglia. Lo stesso faceva nel nudo, riducendolo qualunque si fosse a perfetta forma, specialmente nelle mani e ne' piedi ov'è singolare; lo stesso nelle vesti, che spesso traea dalle stampe di Alberto Duro, e tolte ogni secchezza, le arricchiva di quegli svolazzi o di quella grandiosità che volea il soggetto. A' ritratti stessi, senza alterar le forme nè torre gli anni, dava non so qual novità e grazia; siccome fece in quello di Sisto V, ch'è in Osimo in palazzo Galli; o in quello stupendo del Card. Spada, che hanno in Roma i suoi eredi. Non vi è atto, nè positura, nè affetto, che scemi il pregio alle sue figure: egli dà loro il duolo, la tristezza, il terrore senza scapito di loro bellezza; le volge in ogni parte le tramuta in ogni attitudine; nè mai piaccion meno: a ognuna di esse, per dir così, potria competere quell'elogio, che in ogni opera e in ogni passo la Beltà celatamente l'atteggia, la Beltà l'accompagna'.



Carattere del Tiarini.

'Tenne nondimeno un carattere onde distinguersi fra tutti, e lo fondò nel suo naturale serio e malinconioso. Tutto è grave in lui e moderato, il portamento delle figure, le mosse, il vestire, che varia con poche ma grandi pieghe che furono a Guido stesso in ammirazione. Esclude in oltre i colori molto lieti e vivaci, contento per lo più di certi suoi violetti e gial-

Lanzi licci e tanè temperati con poco color di rosa, ma impastati egregiamente ed uniti con un'armonia da dare all'occhio quiete grandissima. Consuona a tal gusto il soggetto, che quando era in sua balia scegliea lagrimoso e patetico...’.

Ritratto di un polemista (Luigi Crespi).

‘Da queste notizie può raccorsi, che, malgrado la sua iracondia, non gli mancò fede di buon istorico, e quella prontezza d'animo a ritrattare i propri errori, senza la quale niuno può sostenere il carattere di vero istorico, nè di vero letterato.

Nel resto qualche occasione ai clamori contro la « Felsina » e contro altri suoi scritti dovette darla con certi tratti di penna, che sicuramente sono acerbi; e con altri che a que' tempi parvero mordacità personali. Scrive di quella ragguardevole Accademia cose dette dal morto padre; ma che meglio era, che fosser con lui sepolte. Disapprova i metodi introdotti nella sua scuola; e si querela che per mancanza di buoni maestri Bologna non sia frequentata come una volta da buoni studenti. Scuopre in oltre certe picciole imposture introdotte nell'arte: quali v. gr. sarebbono tener nello studio molti quadri preparati per dipingervi, onde lo spettatore arguisca gran profondità di dottrina; far comparir ne' foglietti pubblici descrizioni ed elogj di qualche pittura in un articolo, che il solo autore di essa ha ideato, ha scritto, ha pagato, ha creduto vero. Tali o simili particolarità, che lette facean forse ravvisare questo o quell'artefice, dovean concitargli contro molte lingue, non iscoperte da lui al pubblico perchè non nomina alcun vivente; ma offese tuttavia e irritate al risentimento. Quando il sarto percuote la tavola, ove sotto il panno stan celate le forbici, esse risonano, e manifestan se stesse, e in certo modo si risvegliano al solito loro uffizio di tagliar panni’.

MARCEL PROUST (dalla prefazione al libro di J.-E. Blanche ‘*De David à Degas*’, Paris, 1919).

‘Le dimanche, Jacques Blanche se reposait, recevait des amis et « causait » quelques-unes des pages qui, écrrites plus tard, sont réunies dans le volume pour lequel il m'a fait le grand honneur de me demander cette préface. Ces anciennes « causeries du dimanche », j'ai souvent dit à des amis quand ils les eurent lues dans des revues, qu'à mon avis elles étaient vraiment les « *Causeries du Lundi* » de la peinture. Et

Je sais bien tout ce qu'une telle appellation renferme d'éloge. *Proust* Je crois pourtant que je faisais un peu tort à Jacques Blanche. Le défaut de Jacques Blanche critique, comme de Sainte-Beuve, c'est de refaire l'inverse du trajet qu'accomplit l'artiste pour se réaliser, c'est d'expliquer le Fantin ou le Manet véritables, celui que l'on ne trouve que dans leur oeuvre, à l'aide de l'homme périssable, pareil à ses contemporains, pétri de défauts, auquel une âme originale était enchaînée, et contre lequel elle protestait, dont elle essayait de se séparer, de se délivrer par le travail. C'est notre stupéfaction quand nous rencontrons dans le monde un grand homme que nous ne connaissons que par ses œuvres, d'avoir à superposer, à faire coïncider ceci et cela, à faire entrer l'œuvre immense (pour laquelle au besoin, quand nous pensions à son auteur, nous avions construit un corps imaginaire et approprié) dans la donnée irréductible d'un corps vivant tout différent. Inscrire les polygones les plus compliqués dans un cercle ou trouver un mot en losange est un exercice d'une facilité enfantine auprès de celui qui consiste à *réaliser*, comme diraient les Anglais, que le monsieur à côté de qui on déjeune est l'auteur de *Mon frère Yves* ou de la *Vie des Abeilles*. Or, c'est cet homme-là, celui qui n'est que le compagnon de chaînes de l'artiste, que cherche (du moins en partie) à nous montrer Jacques Blanche. Ainsi faisait Sainte-Beuve, et le résultat, c'est que quelqu'un qui, ignorant de la littérature du xix^e siècle, essayerait de l'étudier dans les *Causeries du Lundi*, apprendrait qu'il y eut alors en France des écrivains bien remarquables, tels que M. Royer-Collard, M. le comte Molé, M. de Tocqueville, M^{me} Sand, Béranger, Mérimée, d'autres encore; qu'à la vérité Sainte-Beuve a personnellement connu certains hommes d'esprit qui eurent leur agrément, leur utilité passagère, mais qu'il est fou de vouloir transformer aujourd'hui en grands écrivains. Par exemple Beyle, qui avait pris, on ne sait trop pourquoi, le pseudonyme de Stendhal, lançait des paradoxes piquants et où il y avait bien souvent de la justesse. Mais nous faire croire que c'est un romancier! Passe pour ses nouvelles! Mais le *Rouge et le Noir* et autres ouvrages pénibles à lire sont d'un homme peu doué. Vous eussiez étonné Beyle lui-même en parlant sérieusement de cela comme de chefs-d'œuvre. Encore plus eussiez-vous surpris Jacquemont, Mérimée, le comte Daru, tous ces hommes d'un jugement si sûr chez qui Sainte-Beuve rencontrait l'aïmable Beyle et de l'opinion desquels, protestant contre l'absurde idolâtrie du jour, il peut se porter garant. Sainte-

Proust Beuve nous dit: *la Chartreuse de Parme* n'est pas l'oeuvre d'un romancier. Vous pouvez l'en croire, il a un avantage sur nous, il dinait avec l'auteur, lequel d'ailleurs, homme de bonne compagnie s'il en fut, eût été le premier à vous rire au nez si vous l'aviez traité de grand romancier. Encore un gentil garçon, Baudelaire, ayant de beaucoup meilleures manières qu'on n'aurait pu croire. Et pas dénué de talent. Mais tout de même l'idée de se présenter à l'Académie, ça aurait eu l'air d'une mauvaise farce. L'ennui pour Sainte-Beuve est d'avoir ainsi des relations avec des gens qu'il n'admirer pas. Quel brave garçon que ce Flaubert! Mais *l'Education sentimentale* sera illisible. Et pourtant il y a des traits « bien finement touchés » dans *Madame Bovary*. C'est au fond, quoi qu'on en pense, supérieur à Feydeau.

Ce point de vue est celui auquel Jacques Blanche se place souvent (pas toujours) dans ce volume. Quelle stupéfaction pour les admirateurs de Manet d'apprendre que ce révolutionnaire était « ambitieux de décorations et de medailles », voulait prouver à ma grande amie M^{me} Madeleine Lemaire qu'il pouvait faire concurrence à Chaplin, ne travaillait que pour les « Salons » et regardait plus souvent du côté de Roll que de celui de Monet, Renoir et Degas. Or toutes proportions gardées, (puisque malgré tout le jugement d'un peintre sur un peintre est un jugement infiniment intéressant), ce point de vue-là c'est tout de même celui de la dame qui dirait: « Mais je peux très bien vous parler de Jacques Blanche; il dinait tous les mardis chez moi. Je vous assure que personne ne songeait à le prendre au sérieux comme peintre; et lui-même, sa seule ambition, c'était d'être un homme du monde très recherché ».

D'un certain Jacques Blanche peut-être, mais pas du vrai. Ainsi le point de vue auquel se placent trop souvent Sainte-Beuve et quelquefois Jacques Blanche n'est pas le véritable point de vue de l'Art. Mais c'est celui de l'Histoire. Et là est son grand intérêt. Seulement tandis que ce point de vue-là Sainte-Beuve s'y tient pour tout de bon, ce qui fait qu'il classe souvent les écrivains de son époque à peu près dans l'ordre où aurait pu le faire M^{me} de Boigne ou la Duchesse de Broglie, Jacques Blanche ne l'adopte qu'un instant, en se jouant, pour multiplier les contrastes, éclairer le tableau, faire revivre la scène. Mais bien au contraire les peintres, comme les écrivains, qu'il a aimés, c'étaient ceux qui devaient être grands un jour, un jour que lui vivait par anticipation, de sorte que ses jugements resteront vrais et que ce livre

écrit sur les peintres par un peintre qui les a vus travailler, *Proust* qui peut nous décrire leur palette et les modifications qu'ont subies leurs toiles (donnant ainsi de leurs chefs-d'œuvre une gravure aussi émouvante que celles qui furent faites jadis de la *Cène* de Léonard, par Morgen, avant sa dégradation), mais par un peintre qui est aussi un étonnant écrivain, est à cause de cette dualité, unique. Fromentin? dira-t-on. Passons l'éponge sur le peintre; et avouons que l'écrivain, au moins dans les *Maitres d'autrefois*, avec ses élégances à la George Sand sinon à la Jules Sandeau, est inférieur à celui des *Maitres de jadis et de naguère*. Jacques Blanche l'emporte surtout, c'est le point le plus intéressant pour les lecteurs, comme « connaisseur en peinture ». Qu'on se rappelle que dans les *Maitres d'autrefois* écrits pourtant plusieurs siècles après la mort de ces peintres hollandais, le plus grand d'entre eux, Ver Meer de Delft, n'est même pas nommé. Certainement, comme Jean Cocteau, Jacques Blanche rendrait justice au grand, à l'admirable Picasso, lequel a précisément concentré tous les traits de Cocteau en une image d'une rigidité si noble qu'à côté d'elle se dégradent un peu dans mon souvenir les plus charmants Carpaccio de Venise.

Sur la manière dont Whistler, Ricard, Fantin, Manet préparaient leur palette, que de révélations, que peut-être lui seul pouvait faire! D'autre part, Blanche fait retourner un instant à leur existence périssable, tels qu'il les a connus, la table où s'asseyèrent les amoureux chez le père Lathuile, « le miroir à pied de Nana », « le même meuble de chêne où tant de fleurs et de fruits peints par Fantin, achevèrent leur brève destinée », « le rideau de velours noir tendu, devant quoi le modèle de Whistler posait ». Et ainsi, comme si nous entrions en relations avec la femme vraie d'après laquelle Flaubert peignit *Madame Bovary*, ou Stendhal la *Sansséverina*, faisons-nous la connaissance de chacun de ces objets de l'atelier que nous avons vus d'abord dans l'inaltérable beauté du chef-d'œuvre, chacun « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ». Et sans doute le retour en arrière que nous fait faire Blanche est plus que piquant, inépuisablement instructif. Il montre l'absurdité de certaines formules qui ont fait admirer les grands peintres pour les qualités contraires de celles qu'ils avaient. (Opposez le Manet de Blanche à l'irréel Manet de Zola « fenêtre ouverte sur la nature »). Tout de même ce point de vue de l'histoire me choque en ce qu'il fait attribuer par Blanche (comme par Sainte-Beuve) trop d'importance à l'époque, aux modèles. Sans

Proust doute il est d'un bien agréable fétichisme de croire q'une bonne partie du Beau est réalisée hors de nous et que nous n'aurons pas à la créer. Je ne puis aborder ici ces questions de doctrine. Mais je ne suis pas si matérialiste que de croire que les modes du temps de Fantin rendaient plus facile de faire de beaux portraits, que le Paris de Manet était plus pictural que le nôtre, que la féerique beauté de Londres est une moitié du génie de Whistler'.

NOTA. - *Ci è parso bene riprodurre questo brano dove Marcel Proust appare in aspetto di critico d'arte, anche perchè, se non erriamo, la prefazione in cui si trova, è stata omessa nelle edizioni degli scritti minori ed è comunemente ignorata. Chi infatti si è mai servito di questa intelligente riduzione di Frcmentin, che va così singolarmente d'accordo con il saggio di un nostro collaboratore in questo stesso numero? E chi sapeva che Proust avesse avuto tempo e voglia di citare persino 'le grand, l' admirable Picasso'? Sebbene, soggiungo, possa spiacere che, in un accesso di mondanità 'up to date', di fronte al ritratto di Cocteau fatto dal malagueño, Proust abbia preteso smorzare nel proprio ricordo quegli affascinanti esempi di Carpaccio ai quali l'aveva giustamente avviato la prosa poetica di John Ruskin, suo antico e nobile precedente in critica d'arte.*

(r. l.)

APPUNTI

GAUGUIN: *Mostra all'Orangerie, 1949.*

Si era in molti ad attendersi, ormai, una mostra ciclica del grande, geniale Seurat, ed è venuta in contrattempo questa del dubbio Gauguin. Quasi completa, e perciò molto utile, s'intende, anche perchè fornita di un catalogo accuratissimo del bravo Leymarie. Ma della prefazione fluente di M. Huyghe, che cosa dire? Conosciamo questa innografia. Gauguin fondatore della pittura moderna. L'abbiamo sentito dire di tanti altri che, finalmente, si vorrebbe 'averne il cuor netto' (per dirla alla francese).

A p. xxvi della prefazione si legge, per l'appunto, che 'a force et la grandeur de Gauguin' sta nel non aver mai

concesso che il contenuto facesse aggio sulla forma e viceversa. 'Et c'est pourquoi sa peinture, quoique nourrie de sens [qui, per 'contenuto'] n'est jamais littéraire (ce qu'il avait en particulière exécration!) et, quoique hantée de plastique, n'est jamais décorative'. Chi è convinto anche oggi che proprio la definizione più esatta di Gauguin sia per eccellenza quella di 'pittore letterario-decorativo' (e il trattino non fa sintesi dialettica) può esimersi dalla discussione.

Gauguin
Non sarebbe invece stato più utile stendere una storia esatta del gusto per Gauguin, partendosi dai contemporanei, già preparatissimi? Jean Paulhan pone Gauguin fra le scoperte critiche di Fénéon; ma, a vero dire, Fénéon avvista Gauguin giovine, quand'era morbido impressionista; nell' '86 (passo citato da Leymarie) si mantiene in attesa e si restringe a notare i toni poco distanti e la conseguente 'harmonie sourde'; nell' '89 poi (passo non riprodotto dal Leymarie), e cioè dopo la fase di Pont-Aven, lo riduce anche più nettamente: 'La réalité ne lui fut qu'un prétexte à créations lointaines: il réordonne les matériaux qu'elle lui fournit, dédaigne le trompe-l'oeil, fût-ce le trompe-l'oeil de l'atmosphère, accuse les lignes, restreint leur nombre, les hiératise; et dans chacun des spacieux cantons que forment leurs entrelacs, une couleur opulente et lourde s'enorgueillit mornement sans attenter aux couleurs voisines, sans se nuer elle-même...'.

Per chi sa leggere, chiara lezione. Ma si può schiarirla ancora con le righe che seguono poco più sotto, dove ci si augura che i pittori Bernard e Laval 's'affranchiront de l'estampille de ce peintre [Gauguin], dont l'oeuvre est trop arbitraire ou du moins résulte d'un trop spécial état d'esprit pour que les nouveaux venus y puissent utilement prendre leur point de départ'.

Questa saggia interpretazione è la stessa che ritorna, più acuminata, nel critico Blanche (1928-1931) dove è tutto il necessario per giustificare la scarsa impressione che anche oggi viene dalla mostra dell'Orangerie. Blague letteraria e metasofica, scivoloni intellettualistici, improvvisazioni culturali dove i problematici selvaggi e i veri primitivi sono in combutta: decadentismo alla deriva, insomma.

E quando si pensi che dall' '86 il 'douanier' espone agli Indipendenti; che nel '90 i 'Nabis', pur sapendo di Gauguin, preparano le vive soluzioni di Vuillard e di Bonnard; che, poco oltre il '900, scoppiano i 'fauves' e, subito dopo, il cubismo, è lecito domandarsi dove siano i meriti, in Gauguin, di iniziatore della pittura moderna. (Non sarà un caso che pro-

Gauguin prio ieri sia sopraggiunta anche la definizione del vecchio Natanson, che ha una memoria di ferro: 'un Messie, mais éphémère, Gauguin'). Veramente, sembra di sognare.

s. i.

BAUCHANT - (da Charpentier, dic. 1949).

Questa mostra gigantesca di Bauchant ha lasciato ancora una volta in secca i critici. Qualcuno (italiano purtroppo) ci ci ha assicurato che Bauchant non ha mai messo piede in un museo. Ma guarda! Almeno il Denvir (*Horizon*, Giugno 1948) si era provato a fotografare le più palesi impronte letterarie nel corredo poetico-immaginario del pittore: Hugo, Michelet, soprattutto de Chasseboeuf, (*les Ruines ou méditations sur les révolutions des Empires*, che fu addirittura 'livre de chevet'). Ma per la pittura propria? Bastano Poussin passato ad 'image d'Epinal' e una citazione della 'Caccia' di Paolo Uccello a Oxford? Non c'è altro?

Il 'douanier', siamo d'accordo, fu il battistrada di questi 'imagiers du dimanche', ma è poi vero che codesta pittura sorse come reazione all'ultima pittura dell'intellettualismo pittorico, cubismo, ecc.? (a parte i conti cronologici che non tornano). Dalla definizione iniqua di Blanche ('Piero della Francesca chez la concierge') c'era almeno da estrarre il senso di un legame di quel primo fatto con un intellettualismo diverso, quello del 'simbolismo' e dell'arcaismo dei tempi di Gauguin, che nel 'douanier' divengono un 'tahitisme sans besoin de voyages' salvo che 'autour de sa chambre'; ma, almeno, riconquistato attraverso un'ingenuità di devotazione tecnica, manchevole in Gauguin, tintore sbadato.

Quanto a Bauchant, non è difficile notare che certi suoi paesaggi hanno i monti friabili di Masolino, le 'crete' del Sassetta, le figure impastoiate ed attonite di qualche altro senese in crisi di crescenza quattrocentesca; l'Ambrosi per esempio. Ad un punto anzi che, mostrando or ora un'immagine di Bauchant ad un mio giovane amico, strenuo riconoscitore, e chiestogli a chi si sarebbe forzati a riferirla, posto che, per assurdo, fosse cosa del quattrocento; — all'Ambrosi, naturalmente, — m'ha risposto subito. E a me non interessa di accertare se Bauchant abbia mai visitato il Museo André (Ambrosi) o la collezione Martin Le Roy (Bartolomeo di Tommaso), ma son certo che la sua poetica è storicamente recuperabile in molti particolari e non affatto umile e irresponsabile se non nella irresponsabilità dei critici. L'agra primavera, il sole verde di Bauchant (verde perchè in quegli an-

tichi era verde la ‘preparazione’, e traspariva) ci sembra di conoscerli molti bene. È non per questo scivolano d’ala poetica. Alcuni quadri della mostra (‘Un jour de la création’ col Padre Eterno di stoppa e gli uccelli d’ogni colore!) erano bellissimi. Ma non si vede perchè si debbano risparmiare le ragioni più ovvie, nel chiarimento di un poeta così complicatamente sincero, e però così ‘quattrocento’, ‘à la manière des italiens’.

t. m.

Gli ottocentisti italiani a New York nel 1949.

Su questa mostra di cui, soprattutto a Firenze, si è vantato il gran successo, io conosco il referto di S. P. (credo Stuart Preston) nelle ‘Art News’ del febbraio ’49 e, come testimonianza americana, vale la pena di riportarlo testualmente: ‘La pittura italiana del secolo XIXº, uno dei capitoli meno segnalati di tutta la storia dell’arte, fu almeno coerente in questo, che restò accademica dal principio alla fine. Ma perchè è quasi sconosciuta tra noi... l’esposizione può presentare qualche interesse storico. Vi abbonda il quadretto di genere naturalistico: allegre piazze del mercato, contadini pittoreschi, bellissimi monelli, ritratti pomposi e valli assolate coperte di campanule. Alcuni artisti tuttavia ebbero mire più alte: Fattori fu un abile disegnatore; Mancini maneggiò il colore brillantemente e De Nittis attese a veder la Senna’.

Questo è tutto, ed è forse troppo aspro perchè non mancarono nella pittura italiana del secolo scorso gentili moventi romantici nel nord, e gentili moventi puristici al centro, deviati poi sul binario del più generico verismo di seconda mano. Il fatto è che quando i valori originali si veggono diminuiti il critico trova difficilmente stimolo che lo ecciti a distinguere e sceverare più minutamente. Qui, in patria, è cosa lodevole che ci si provi ad assottigliare il giudizio tra Abbatì e Signorini, tra Sernesi e Borrani, tra Fattori e Cannicci. Ma la distinzione avrebbe dovuto essere chiara in partenza nella mente degli ordinatori della mostra, perchè un pubblico, avvezzo a valori più alti, potesse avvertirla subito. Ciò non era stato fatto, anche a giudicar dal catalogo e, pertanto, era prevedibile il fiasco. Come scriveva acremente Maccari, ‘anche invertendo l’ordine dei Fattori, il prodotto non cambia’.

t. m.

Visita a Magnelli.

Trentacinque anni che non rivedevo Magnelli; dai tempi di ‘Lacerba’ e dei fagioli col caviale da Paoli o al ‘Pennello’. Ora, una visita al suo studio parigino di Villa Seurat, oltre

Magnelli Montparnasse, mi ha dato modo di osservare i suoi quadri di tanti anni, qui in patria non esposti mai, e di riflettere a quella sua ostinata fedeltà sull'impegno dell'«astratto» e alla sua figura riconosciuta di maestro in questo moderno mistero laico.

Poi l'ho rivisto ancora l'altro giorno, in via Strozzi. Era stato intercettato da un concittadino, vecchio conoscente che, sul punto del commiato e forse per arrotondare l'incontro: — E scusami, sai — gli diceva — caro Alberto, ma o che fai sempre quella pittura nel genere, se sbaglio correggi-mi, di coso, lì, come si chiama, di Picasso? — Peggio! ha risposto Magnelli svicolando subito.

E non che, discorrendo con lui, professionalmente, sia da cavare molto di più. Gli astrattisti sono di poco discorso. Quel «peggio» di tono sarcastico, va con l'insistenza, solita a questa schiera, nel negare ogni comunicazione anche iniziale col cubismo. E questo è più difficile da intendere. Perchè mai il desiderio della «irriconoscibilità», le «disiecta membra» della realtà cubistica, gli acrostici e gli indovinelli proposti nell'accozzo di oggetti già poco figurali di per sè stessi e per ciò deformabili a piacere; perchè non dovrebbero essere stati la prima spinta sulla china dell'«astratto»?

E i motivi orfici, magici, esoterici di certe parti del cubismo, non si riflettono anch'essi, pure rinforzando, nei vari moti più astrattivi che seguono subito dopo l'epoca eroica del cubismo, e cioè dal '14 al '20: «suprematismo», «non-objettivismo», «costruttivismo», «neoplasticismo»?

Ho poi sentito dire che, di fronte ad altri della stessa tendenza, Magnelli risultò subito schiettamente «mediterraneo». Lasciamo stare quest'altra impresa di dubbio gusto, tipica anch'essa dell'altro dopoguerra immediato, quando ci fu fino un «Poeta del Mediterraneo» di razza tedesca. Che Magnelli conservi, in confronto, mettiamo, a Kandinsky o a Mondrian, personali ricordi della stesura vasta, murale, decorante degli antichi italiani (l'ho rivisto anche a Santa Croce dinnanzi agli affreschi di Giotto e dei suoi, dove, oltre le figurazioni, sono pure margini squisitamente «astratti») è cosa certa, ma da non infirmare la constatazione più vasta che il caso appartiene alla cultura parigina del decennio '10-'20.

Che sia stato un caso significativo e precoce, basta guardare le sue cose più antiche per convincersene. La «Donna seduta» del '14 (tavola 20) prevede certo Matisse e certo Modigliani; la «Peinture» del '15 (tavola 21) (da notare il titolo non più figurativo, «Peinture» soltanto) è più avanti di tutti, a

quella data: piani a staglio e chiaroscuri quasi drammatici su squadre, gherigli e plastiche ellissi. Venne dopo, una sosta 'neofigurativa' in Italia tra il '30 e il '35 all'incirca, e a quegli anni si incontrò Magnelli qualche volta nelle mostre di Venezia e di Roma. Ma, d'allora in poi, e senza più deflettere, il nuovo percorso, sempre più convinto, sulla via dell'astratto'. Magnelli

Di questa ultima fase /tavole 22, 23/ molto si vide nella esposizione organizzata più di un anno fa da René Drouin a Place Vendôme, ed è utile guardarne il catalogo che, a guisa di prefazione, reca un delicato e breve 'poème en prose' dell'amico e collega Jean Arp. La conclusione vi suona che 'un monde fabuleux roule aisément à travers le tunnel de la matière'; che ci pare di sapore romantico-esoterico.

Ma cerchiamo ancora in quel testo. Brani come: 'Sur des plaines en marche des cubes violets échangent leurs échos'; oppure: 'des pyramides abstraites, épèlent l'A.B.C. de l'âge d'or' e gli accenni alla luna di Anassimandro o alle teorie cosmiche di Petronio d'Imera (?), non ci portano più addentro. O, ancora, la domanda: 'un carré ne coiffe-t-il pas là-bas un triangle?' non fa che alonare poeticamente il motto, di Kandinsky credo, giusta il quale 'il contatto dell'angolo acuto di un triangolo con un cerchio non ha un effetto minore di quello del dito del Padre Eterno contro il dito dell'Adamo in Michelangelo'. Che potrebbe restare indimostrabile.

Più interessante dove il commento, che a Magnelli piace, diventa, sia pur vagamente, più figurativo. 'N'est-ce pas une tour chevauchant une autre tour qui s'en va là-bas d'une allure chevaleresque et solennelle, à un bal d'armes, vers une ville rose au bout du monde?' Oppure: 'Parfois un blanc inconnu, comme monté sur des échasses, arrive sans savoir ni pourquoi, ni comment, la poitrine couverte d'incrustations ruisselantes et d'ornements chantournés. Des surfaces planes griffues et armées de dents saluent avec platitude ce blanc inconnu'.

Ad onta di questa apparizione, nel genere del cavaliere di Monsalvato, qui sembra d'intender qualcosa di più. Chi non è entrato una volta nel cortile d'un palazzo comunale gotico dove, sui muri nudi sta aggrappata la folla degli stemmi di podestà, signori e famiglie di quei secoli? Torri, alberi, navi, zampe di leone, castelli merlati, ogni epoca ha trovato i suoi simboli più scarniti. L'effetto è magico per ognuno, il linguaggio esoterico. E se il più alto torneo intellettuale dell'Europa di questi ultimi cinquant'anni, iniziatosi col cubismo, esigeva i suoi emblemi, l'emblematica richiesta non

Magnelli sarebbe per caso stata trovata dagli astrattisti? Giacchè una figuratività sia pure incondita è ancora al fondo dell'astrattismo, di ogni astrattismo.

È se mi attengo a certe intitolazioni, volute, suppongo, dal pittore stesso, perchè non rilevare che 'Comme une menace' e 'Sans crainte' sono addirittura imprese, motti da torneo? E che l'aspetto stesso di 'Sans crainte' /tavola 23/, anche se in modo non ortodosso per i puntigliosi dell'araldica, ha qualcosa di uno stemma nitidamente inquartato?

Qui potrebbe essere almeno un abbozzo di spiegazione. L'astrattismo avrebbe provveduto ai magici emblemi dell'intellettualismo figurativo moderno. Soltanto, ci sarebbe da chiedere, per il gusto di quante famiglie di umani? Le 'duecento famiglie' o molto di più? Questo è un altro punto importante per il futuro dell'astrattismo e la sua umana comunicabilità. Che gli astrattisti abbiano ragione nel dire d'essere, più degli altri, arrivati all'"oggetto", non è confutabile. Ma da servire?

Può darsi, del resto, che il mondo in gestazione abbia bisogno di queste 'allusions perpétuelles' (altro titolo di Magnelli), di certi simboli semplificati, all'osso, siano sportivi, agricoli, sociali o che altro. Nel mondo a venire i pittori si chiameranno 'emblematisti' (sindacato degli), o qualcosa di simile. Per il principio della eterogenesi dei fini non sarebbe insomma neppure da escludere che l'astrattismo, sorto sotto tutt'altro segno, trovasse sbocco e applicazioni più correnti dove meno si aspetterebbe. Questo principio di spiegazione andrà rifiutato o perfezionato. Ma è difficile che la discussione possa partire da altri che da Magnelli che in codesti suoi simboli pone spesso una così lucida coerenza, un nitore, una marcatura a fuoco non facili a dimenticare. E c'è da sperare che per maggiore utilità il discorso possa riaprirsi a Venezia dove una mostra ciclica di Magnelli, accanto a quella, già sicura, di Kandinsky, tornerebbe, storicamente, opportuna.

r. l.

FELIX FENEON, *Oeuvres*, N.R.F., 1948.

Di Féneon critico è già cenno in questo numero nelle 'Proposte per una critica d'arte'; e anche dei limiti che può trovare la prefazione del Paulhan pure restando esatta nel dare di Féneon l'eccezionale 'stato di servizio' che qui riproduciamo: 'Mais il est un homme qui préfère, en 1883, Rimbaud à tous les poètes de son temps; défend dès 1884, Verlaine et Huysmans, Charles Cros et Moréas, Marcel Schwob et Jarry, Laforgue et par-dessus tous Mallarmé. Découvre un peu plus tard Seurat, Gauguin, Cézanne et Van Gogh. Appelle à la *Revue Blanche* qu'il dirige de 1895 à 1903 — oui, de 1895 à 1903 — André Gide et Marcel Proust, Apollinaire et Claudel, Jules Renard et Pégy, Bonnard, Vuillard, De-

bussy, Roussel, Matisse. Comme à la *Sirène*, en 1919, Grommelynck, Joyce, Synge et Max Jacob. L'homme heureux! Il est à la rencontre de deux siècles. Il sait retenir, de l'ancien, Nerval et Lautréamont, Charles Cros et Rimbaud. Il introduit au nouveau Gide, Proust, Claudel, Valéry qui apparaissent. Nous n'avons peut-être eu en cent ans qu'un critique, et c'est Félix Fénéon'.

Splendido 'palmarès', non c'è dubbio, per un critico morto nel 1943, nato nel 1861. Ma non si devono dimenticare né la sua accettazione troppo letterale delle presunzioni scientifiche del divisionismo anche in taluni suoi rappresentanti più scarsi, né le sue citazioni positive su artisti morti più volte. Non manca qualche scivolata 'fumista'. La limitazione del giudizio, già sorprendente a trovarsi così blando, su Meissonier, si vale di un elogio su Gérard Dow, dove spiace che il piglio baudelairiano ('Ils n'ont donc jamais vu un Gérard Dow, les malheureux!') sia usato per una 'stecca'. E le citazioni di 'Buffalmaco, Benozzo Gozzoli et Gaddo Gaddi' a proposito di Puvis, non era meglio lasciarle stare? E l'elogio di Vereschagin?

Il tono più sarcastico di Baudelaire critico d'arte, ma trasposto nel clima letterario dei tempi di Mallarmé, trova invece una ripresa bellissima in questa visita, che riportiamo, al museo del Lussemburgo, sezione scultura: 'L'explorateur s'avance. Des gestes balistiques l'éborgnent; d'expres-sifs facies l'intimident; des Vierges de Mégaré le harponnent d'impudiques appels; Mgr. Darboy le bénit; des Romains le regardent, roges; cepen-dant Tarcisius, martyr chrétien, meurt; deux Mercures inventent le ca-duceé et un Bacchus la comédie; un Amour se coupe les ailes; Jeanne d'Arc cuit...!'

O, come esempio più spinto di 'vocabulismo' alla Mallarmé, ecco questo frammento su Angrand: 'Sa brosse, d'une violence rusée, tra-vaille et triture ingénieusement une pâte épaisse et plastique, la configue en reliefs, l'érafle, l'écorche, la guilloche et la papelonnie'. Un fram-mento da poter interessare, mezzo secolo dopo, Michaux.

s.i.

THADEE NATANSON, *Peints à leur tour*. Paris, Albin Michel, 1949.

Un certo orgoglio traspare dal titolo del libro che, nella prima parte, 'ritrae a loro volta', pittori della statura di Manet e Monet, Renoir e Pissarro; nella seconda tante altre figure da fare 'ambiente'; nella terza, i veri e propri pittori della *Revue Blanche* di cui il Natanson fu uno dei proprietari-direttori: e così, soprattutto, Lautrec, Bonnard, Vuillard, a lui legatissimi.

Ma occorre dir subito che l'orgoglio è ben posto. E quasi ci sarebbe da ringraziare i tedeschi che obbligando il vecchio Natanson a murarsi per tre anni nel suo appartamento parigino, gli han dato modo di rivelarsi, a tavolino, memorialista d'eccezione di un'epoca che fu di Mallarmé e del 'simbolismo'. Ci fosse qualcosa di simile per la fase, anche più eroica, tra il sessanta e l'ottantacinque!

Tipico scrittore di quei tempi, squisitamente attorno nella sua sintassi 'à rebours', il Natanson sa bene che cosa occorra per riuscire in codesti ritratti. Si accorge per esempio 'qu'il faut un effort plus attentif et tendu de l'imagination pour inventer les éléments de son modèle d'après na-ture que pour le tracer de fantaisie. Et il faut d'autant plus inventer ses traits que l'on tient à leur rester fidèle'. È questo scrupolo di verismo interiore che lo porta a replicare per due volte, con varianti significative, il ritratto di Renoir, forse il più alto del libro; e del quale è da leggere

Natanson almeno un passo (p. 15): 'Il fallait que tout en lui bougeât perpétuellement. Que tout bougeât. Et d'abord un corps allongé, tantôt voûté, redressé tantôt, plus maigre de flotter un peu dans les vêtements, corps de droite et de gauche balancé, qui ne faisait qu'aller et venir et précipiter ses enjambées; puis sa volubilité. Aussi bien, les yeux, toujours en quête, qui regardaient avidement, des yeux bruns, humides, dont l'un clignotait sans cesse et l'autre était voilé de douceur. Mais jusqu'aux tics qui, sans répit, faisaient danser les traits, arrivaient à les tordre, et dont les battements répétés, à force de les agiter de trilles, avaient entre eux creusé des sillons. Et jusqu'aux doigts, toujours occupés, mêlant aux mots précipités leur gesticulation, et, au travail bousculant les pinceaux. Jusqu'aux sursauts du rire, montant et descendant, parfois en tempête, ne ménageant rien ni personne, ni soi. Jusqu'aux cigarettes enfin, aussitôt allumées que roulées, éteintes qu'allumées, rallumées qu'éteintes, allant, les unes après les autres, rejoindre le petit tas qui croissait sur une table ou en quelque coin; cigarettes volages ayant eu juste le temps de brunir encore les doigts du fumeur, de doré des brins blancs de la moustache ou de la barbiche sur les pommettes saillantes. Le mouvement qui, sans cesse, agitait à la fois tout le corps et chacun des traits de Renoir il semblait que rien ne put un instant le contenir. Souvent, dans un oeil, il faisait briller une larme.'

Peccato non poter insistere con le citazioni. Ritratti fisici, psicologici, come si vede (quello di Vuillard, biologico addirittura); ed è quasi confortante che non contengano nessun tratto esplicito di critica d'arte. Salvo l'arrischiatamente, ma sottile definizione di Van Gogh ('mais Van Gogh n'est pas un grand peintre, c'est un accident pathétique'), la critica è piuttosto sottintesa nella scelta, nella graduazione sottile, in certi titoli ('Un messie mais éphémère, Gauguin'; 'Plus spirituel que personne, Forain'), in qualche strappata ironica come questa, ancora su Gauguin: 'A la brasserie, vidait, et c'était assez souvent, un double à la façon d'un hanap et j'ai le souvenir d'un geste pour donner du feu, dont l'ampleur eût suffi pour brandir une torche'; oppure l'altra, più smorzata, sul ritorno da Tahiti di un Gauguin un po' triste ma 'assagi' e l'evocazione del suo racconto di una salita in pieno sole dietro l'efeo isolano in cerca di un rosaio selvaggio; per concluderne: 'C'est un des plus heureux Guaguins de Tahiti que je me rappelle'.

Mondano, ma sempre sottile, il 'détour' usato per far intendere come la fase ritrattistica '80-900 porti oggi il nome di Renoir; immaginando cioè che un vecchio galante, sessant'anni dopo, si sforzi di dimostrare agli increduli delle nuove generazioni come Carolus Duran, ritrattista della società di allora, non fosse, ah no! meno celebre dei suoi famosi contemporanei, Ernest Meissonier, William Bouguereau, Léopold Flameng e Jean-Paul Laurens; e, pronunciandoli, si accorge che anche questi nomi non dicono più nulla a nessuno.

O leggere la serata al bar dei Natanson, con Lautrec finto barman, Jules Renard in cerca di appunti, Vuillard e Bonnard che crollano sul divano da cui si toglie, barcollando, Féneon; Mallarmé 'dont l'aisance avait pour tous et pour chacun la même affabilité et dispensait des mots et des morceaux que des ivrognes estropieraient'; e Régnier, Coolus, Gide, Mirbeau, Lorrain, e tutti gli altri.

Come ultimo tocco di patetica umanità, alla maniera, si direbbe, di Ravel, il commiato allo scontroso Bonnard, dopo morte: 'Pierre, mon bien cher Pierre, j'ai peut-être trop parlé de vous. Vous trouviez toujours qu'on en parlait trop. Aujourd'hui c'est pour rester avec vous davantage. D'un peu près... Moi aussi j'ai voulu m'approcher à mon tour de vous

aussi près que possible. Ne vous reculez pas. Laissez-vous faire. Nous *Natanson* ne nous sommes pas embrassés si souvent.

Un'obiezione facile sull'opportunità dei molti ritratti di gente più minuta, Bernard, Besnard, ecc., è subito confutabile quando si rammenti che il metodo del libro è quello, proustiano, della completa ricostituzione di un ambiente; e s'è già detto della capacità di graduazione. La stivatura dell'atmosfera era quella. E c'è da chiedersi persino se molti ritratti, come quelli di Redon, di Roussel, di Vallotton, di Couturier, di Pimienta e persino di tipi eterocliti e in margine come Maze, Moulier, Ronai e d'altri ancora non torneranno utili di tempo in tempo. Perchè il libro, certamente, durerà.

r. l.

GEORGES DUTHUIT, *Les Fauves*, Genève, Ed. des Trois Collines, 1949.

Ampio rimaneggiamento di vecchi articoli, il libro è turbinoso, policromo, quasi più della pittura che intende rievocare, e cioè l'avventura dei 'fauves' nel primo decennio del secolo (Vlaminck, Derain, Matisse, Marquet, Braque, Dufy, e qualche minore: Friesz, Manguin, Puy). Si poteva aspettarselo dal temperamento di George Duthuit che gioca sui vecchi tasti fondamentali della sua cultura, un generico orientalismo, uno specifico bizantinismo rutilante nel quale è versatissimo. E s'intende che, così, dovesse, sui 'fauves', sentirsi a cavallo. Ma siccome, giusta il proverbio orientale, chi cavalca una tigre non può più discendere, è destino che, in quel furioso galoppo, il resto del mondo si confonda e quasi si annulli. Così il 'Musée Imaginaire' di Duthuit è ancora più stringato di quello di Malraux; ciò che ne resta fuori è quasi tutto l'occidente artistico e, come principale responsabile, soprattutto l'Italia. Infatti: 'et nous aurons à nous demander, surtout avec Matisse, pourquoi, chez les Italiens, la couleur n'a que si peu de graces à répandre; pourquoi, même chez les Vénitiens, elle n'apparaît qu' adulterée, brouillée, gâchée'. Ritirar la tessera di 'coloristes' e di 'fauves antemarcia' ai veneziani, ci pare un po' forte. Meglio far rispondere per bocca di un settecentista francese, il conte di Caylus, nel passo sulla 'chanterelle' del colore di Tiziano, riportato nella parte antologica di questo numero. Oppure con le parole di Matisse medesimo riportate dagli editori ginevrini nella prefazione: 'le fauvisme est la partie vivante des maîtres, des coloristes surtout...'.

Notabili anche le stroncature dell'arte italiana a p. 139-143, 207-210. Terza dimensione, prospettiva: orrori! Giotto, esempio di individualismo forsennato, e simili. Questa scissione di cultura figurativa fra le varie Europe, dà a riflettere. Eppure il libro resta importante. Chi non amerebbe leggere tutti i referti delle osservazioni di Matisse sul colore, colte direttamente dalle labbra di questo Averroè del puro cromatismo? Alcune cose anzi che non s'erano mai udite e resteranno nella storia della lingua degli studi dove è sempre il nocciolo della buona critica d'arte. Che il Duthuit tenda a interpretare il fauvisme come 'poussée' di pura immaginazione, libera da tutte le regole occidentali, è anche chiaro dalla citazione di un passo di Rivarol, che non conosciamo, e che, per la sua bellezza, ci sembra valga la pena di trascriversi: 'Imagination est une mémoire qui n'est pas à nos ordres; ses apparitions, ses brillantes décosrations et ses éclipses sont également indépendantes de nous. Fortement émue par les objets, elle n'a que des durées sans mesures, des espaces par échappés, et, pour tous nombres, la foule ou l'unauté. Fille ainée des sensations, tandis que la mémoire naît et s'accroît

Duthuit des idées du temps, des nombres et des proportions de toute espèce, l'imagination range les objets sur la même ligne; elle peint et colore comme les Chinois: ses terraces et ses montagnes sont en l'air mais la mémoire entend la perspective'.

Quanto alla cronaca dei precisi avvenimenti della pittura 'fauve', un po' più d'ordine (datazione di opere, ecc.) non avrebbe guastato. La immancabile questione di precedenza tra la scuola di Châtau (Vlaminck e Derain) e Matisse resta in aria. Nulla di più complicato che la storia vicina. Anche il cenno che lascia cadere Valtat (non appare infatti nel libro) sembra ingiusto. E in una pesatura di valori, Friesz e soprattutto Manguin e Puy avrebbero dovuto figurare più modestamente.

t. m.

Indovinello a premio. — Da molti dipinti noti, uno dei nostri redattori ha pazientemente ricavato questo indovinello /tavola 24/ che, per la coerenza apparente e la sostanziale contraddizione sintattica, prima incuriosirà il lettore e poi lo stimolerà alla indagine stilistica più seriamente che certe lezioni di analisi universitaria. Tutti del resto, dal cattedratico, all'ispettore centrale, al soprintendente, allo studioso libero, al collezionista, all'artigiano, possono liberamente concorrere alla soluzione che consisterà nell'indicare da quali opere siano tratti i particolari di questa immagine 'composita.' Per i dotti sarà gioco da nulla, s'intende, ma noi saremo egualmente lieti di render loro omaggio. Chiunque infatti, entro il 30 marzo p. v., invierà la soluzione esatta dell'indovinello, riceverà gratuitamente '*Paragone*' per tutto il 1950.

È pronta la seconda edizione di

ORFEO

IL TESORO DELLA LIRICA UNIVERSALE

interpretato in versi italiani

Antologia a cura di

VINCENZO ERRANTE ed EMILIO MARIANO

Le origini, l'Età Classica, l'Età di Mezzo,
la Nuova Età Classica, il Romanticismo,
l'Ottocento, l'Età Moderna,
l'Età Contemporanea.



SEICENTO Poeti lirici di oltre QUARANTA idiomi
diversi, antichi e moderni - CENTOSESSANTA
Traduttori italiani, la maggior parte contemporanei

REPERTORIO BIOGRAFICO CRITICO BIBLIOGRAFICO

raccolta di note informative essenziali su ogni Lirico, considerato nel suo significato in rapporto alla letteratura ed alla storia del suo Paese: ne risulta una storia lineare della Lirica.

Per ampiezza, quest'opera non
trova precedenti in Europa, né in America

Un volume in 8º piccolo, di circa 1800 pagine, in
carta Oxford, rilegato, sopracoperta a colori L. 6000

SANSONI - FIRENZE